

جامعة الدول العربية
معهد الدراسات العربية العالية

محاضرات
في
الشعر المضرى بعد شوقي

ألقاها

الأستاذ

محمد مندور

[على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية]

١٩٥٥

١٩٥٥

مكتبة لسان العرب

<http://lisaanularab.blogspot.com/>

مجمع نحيات
معهد الدراسات العربية العالية

الشعر المصري بعد شوقي

Arab League
جامعة الدول العربية

Higher Institute of Arabic Studies of Arabic Studies

Lectures on Egyptian Poetry after Shawby
محاضرات

في

الشعر المصري بعد شوقي

by Prof: Mohamed Mawdoud, to the students of
the departments of Economic and Social
Studies

الأستاذ

1955

محمد مندور

[على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية]

١٩٥٥

١٩٥٥

بين القديم والجديد

ما من شك في أن شعراء مصر التقليديين وبخاصة البارودي وشوقي وحافظ قد أنقذوا الشعر العربي من هوة سحيقة كان قد تردى فيها منذ عصر العباسيين المتأخر حتى حركة البعث العربي الحديثة ، وذلك برجعهم إلى الشعر العربي في أيام ازدهاره ، وقبل أن تطفئ عليه الصنعة اللفظية فتتضب ماءه ، ونسجهم على منوال ذلك الشعر ، بل ومعارضة الكثير من روائع قصائده ، وبخاصة قصائد شعراء العصر العباسي المزدهر .

وباستطاعتنا أن نستعير من إحدى مقالات الأستاذ العقاد المنشورة في « الفصول » ، وصفاً لما كان قد انتهى إليه الشعر العربي قبل حركة البعث الحديثة فنقول « وأما الشعر فكان لا يقصد به غير الوزن والاستكثار من محسنات الصنعة ، فلاؤه بالتورية والكناية والجناس والترصيع ، وجعلوا قصائدهم كلها كأنها شواهد نظموها ليزينوا بها كتب البيان والبديع ، وظهر في الشعر التطريز والتصنيف والتشطير والتخمين ، وراح الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ وجمعها ، كما يتبارى الأطفال في جمع الحصى الملون وتنزيده ، وكان الشاعر منهم يلاحق البيت بالبيت أو يشبك المصراع بالمصراع ويخلط كلامه بكلام غيره وهو لا يحسب أنه يخل بروح الشعر ، لأنه يلتزم حرف الروي في كل بيت ، وعروض البحر في كل قصيدة » .

هذه كانت درجة الشعر العربي من الانحطاط عندما ظهر البارودي الذي عاد إلى منابع الشعر العربي السليم ، فاستطاع أن يخلص الشعر من هذه الآفات القاتلة وأن يعيد إليه ديباجته الناصعة . وإذا كان البارودي قد استمد بعض معانيه أو أخيلته أو أنغامه من القدماء ، فإنه بلا ريب قد صاغ بعضاً من تجاربه الخاصة وتجارب عصره صياغة شعرية قوية ، لا تقل روعة عن صياغة كبار

العباسيين . ونكتفى للتدليل على ذلك بالإشارة إلى قصيدتين من روائع شعره بل من روائع الشعر العربي كله .

أما القصيدة الأولى فقد قالجها في حرب كريت واستهلها بتلك الصورة الرائعة :

أخذ الكرى بمعاقد الأجنان وهفا السرى بأعنة الفرمان

والليل منشور الذوائب ضارب فوق المتالع والرى بجران

أما القصيدة الثانية فتصور تجربة شخصية صادقة مؤثرة هي حينه إلى وطنه وتلفه إليه أثناء نفيه في جزيرة سرنديب بعد فشل الثورة العرابية ، وهي تلك القصيدة الجميلة المؤثرة التي يستهلها بقوله :

محاالين ما أبقت عيون المها منى فشبت ولم أقض اللبانة من سنى

عناء ويأس واشتياق وغربة ألا شدا ما ألقاه في الدهر من غبن

فهذا الشاعر العظيم وإن يكن قد تخير لشعره الثوب التقليدى ، إلا أنه قد نسج خيوطه من خير ما وصلت إليه لغة الشعر العربى من قوة وجمال ، واستطاع أن يخضع تلك اللغة التقليدية للتعبير عن أحاسيسه أو لوصف مشاهداته أو قصص أحداث عصره بحيث يمكن القول أن هذه الدنان القديمة لم تزد شعره إلا قوة وجلالا .

ثم جاء شوقى الذى سار على نفس الدرب حتى بلغ القمة بالشعر التقليدى فرد إلى الشعر العربى جماله القديم ، إلا أنه بالرغم من إقامته فى فرنسا أربع سنوات ، واتصاله ، أو إمكان اتصاله بأدائها ، لم يخرج بحملة شعره عن الدروب المطروقة المتوارثة ، وظلت الثقافة الشعرية الطاغية عليه هي الثقافة العربية ، وذلك بالرغم من أن فرنسا كانت فى أواخر القرن التاسع عشر وأيام إقامة شوقى بها إتعج بالمعارك الأدبية ، وتتصارع فيها مذاهب الشعر والأدب من رومانسية وبرناسية ورمزية وواقعية وفية ، وكان باستطاعة شوقى أن يتفاعل بهذه المذاهب وأن يخرج منها بفلسفة شعرية جديدة يجمع

حينها وبين ثقافته العربية الواسعة ، فيخرج بشعر إنساني عالمي يجمع بين جده المضمون وروعة الصياغة . ولكن شوقي ظل لسوء الحظ محدود الثقافة الأدبية والفلسفية الغربية . وإذا كان قد ترجم شعرا قصيدة البحيرة للامرتين ، أو جاكى لافوتتين فكتب على ألسنة الحيوانات بعض القصص الشعرية القصيرة ، أو تأثر بالأدب التمثيلي فكتب مسرحية على بك الكبير ، فإنه لم يلبث أن نفّض يده من الأدب الغربي كله لكي يعود إلى قواعده فيعارض بردة البوصيرى أو سينية البحترى أو غيرهما من شعراء العرب الأقدمين ، بحيث يتندر أن نجد في ديوانه تجارب شعرية حقيقية ، وذلك بالرغم من طاقته الشعرية العاتية ومن تملكه لناصية الأسلوب الشعري ، وسيطرته على أسرار النغم الموسيقي . وفي قصيدته عن غابة بولونيا التي عاد إلى زيارتها في كهولته فاثارت في نفسه ذكريات شبابه مما يقطع بقدرته الشعرية الأصلية على أن يصوغ مثل هذه التجارب صياغة جميلة موحية :

يا غاب بولون ولى	ذمم عليك ولى عهود
زمن تقضى للهوى	ولنا بظلك هل يعود
حلم أريد رجوعه	ورجوع أحلامى بعيد
وهب الزمان أعادها	هل للشبية من يعيد
يا غاب بولون ولى	وجد مع الذكرى يزيد
خفقت لرؤيتك الضلو	ع وزلزل القلب العميد
هلا ذكرت زمان كنا	والزمان كما نريد
نطوى إليك دجى الليا	لى والدجى عنا يذود
فنبول عندك ما نقو	ل وليس غيرك من يعيد
نطقى هوى وصباية	وحدثها وتر وعود
فسرى ونسرح فى فضا	تلك والرياح به هجود
والطير أقعد ما الكرى	والناس نامت والوجود

ولكن هذا مثل نادر عند شوقي الذي حبس عبقريته في الشعر العربي التقليدي ، وقضت ظروف حياته أن يبدد في المدائح والمراثي الجانب الأكبر من طاقته الشعرية .

وسار حافظ على نفس الدرب وإن يكن قد نحا في شعره منحى اجتماعياً قومياً جعل منه شاعر النيل ، بينما ذهب شوقي بإمارة الشعر لا بفضل قوة شاعريته وحدها ، بل وبواسطة عدة وسائل خارجة عن مجال الشعر ، كاتصاله بالسرائي وبالطبقة العليا في المجتمع ، ثم اصطناعه لطائفة من صغار الصحفيين والأدباء الذين هلّلوا له ومهدوا لإمارته ، مما أثار ثائرة الشعراء الشباب الكادحين في أوائل القرن الحالى ، كالعقاد والمازنى وشكرى الذين رفعوا مغالطهم لكي يهدموا الإمارة والأمير ، متسلحين بثقافة غربية أدبية وفلسفية واسعة ، وإن تكن طاقتهم الشعرية وقدرتهم على الصياغة وإحساسهم الموسيقى قد كانت أضعف من ثقافتهم وأعجز من أن تقيم للشعر إمارة تطغى على إمارة شوقي وتزله عن عرشه .

وكانت مصر والعالم العربي يستمعان في تلك الفترة إلى شاعر آخر جمع بين الثقافتين الشرقية والغربية وتعمق كليهما ، وواتته ملكة شعرية قوية ، وفهم صحيح لأصول الشعر وأهدافه وصبر دؤوب على معالجة الصياغة وإخضاع المعانى والأحاسيس والأخيلة للألفاظ والنغمات ، وهو خليل مطران الذى جمع إلى الملكات الشعرية دماثة فى الخلق وتواضعاً فى النفس وليونة فى الجانب ، فهفت إليه أفئدة الكثيرين من الشعراء الناشئين واتخذوه إماماً ، وإن لم تتغلغل أشعاره فى صفوف الشعب لما فى شاعريته من تركيب دقيق لايسلم أسرارہ عند النظرة الأولى ، ثم لنزعة الموضوعية التى منعتہ من أن يتحدث حديثاً مباشراً عن نفسه أو عن مشاكل مجتمعه ، وإن يكن قد تغنى بآماله وآلامه وأشواق روحه ، وآمال مجتمعه وآلامه وأشواقه أجمل الغناء وأقواه فى تضاعيف قصائده القصصية أو الدراماتية ، وأشبع حاسة الجمال عند خواص الأدباء والشعراء ، وأدخل فى الشعر العربى الحديث أخيلة ونغمات

واتجاهات لم يعهد لها الشعر التقليدي ، وبخاصة تلك الحركة الدراماتيكية القوية التي تميز بها روائع قصائده المطولة .

وبالرغم من التحامل الواضح في تلك الحملة العنيفة التي شنها العقاد والمازني على شوقي وحافظ وغيرهما من كبار أدباء العصر ، الذين كانوا يلقون ظلهم على الأدباء الناشئين ، ويسدون أمامهم سبل المجد الذي تهفو إليه نفوسهم الطامحة — نقول بالرغم من هذا التحامل الظاهر فإن هؤلاء الشعراء الناقدين قد استطاعوا بفضل ثقافتهم الغربية الواسعة أن يهزوا عرش شوقي هزاً عنيفاً ، وأن يوجهوا الشعر العربي الحديث وجهات جديدة أكثر خصباً وعمقاً وإنسانية وأصاله .

في أواخر الحرب العالمية الأولى أخذ العقاد والمازني ينشران كتابهما « الديوان » الذي كان في عزمهما أن يبلغا به العشرة أجزاء ، ولكنهما لم يصدرا منه غير جزئين . وكانت خطتهما تقضى بأن يبدأ بتحطيم الأصنام مثل شوقي والمنفلوطي وغيرهما . وذلك بنقد أدبهم وشعرهم نقداً تفصيلياً عنيفاً حتى إذا تمت عملية الهدم أخذوا في بسط آرائهم البنائية في الأدب والشعر ، وعرضاً نماذج لما يريدانه من أدب وشعر . ولما كان الكتاب لم يكمل فقد ظلت آراؤهما البنائية مجهولة ، وإن كنا نستطيع التقاطها من تضاعيف نقدهما الهادم .

والملاحظ أن العقاد والمازني لم يعرضا في الديوان لنظريات الأدب العامة ولا لأهدافه ومصادره وفنونه ، فكل هذه مشاكل كبرى لم يأخذ الأدباء والشعراء في العالم العربي الحديث في مناقشتها والاقترال حولها إلا في أيامنا الحاضرة . وإنما اقتصر حملتهما على ديباجة الشعر الغنائى وتحليل عناصره وتقييم تلك العناصر ، وباستطاعتنا أن نجد جماع رأيهما فيما يتطلبان من الشعر في فقره وردت في نقد الأستاذ العقاد لشوقي حيث نراه يوجه الحديث إلى شوقي قائلاً :

اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجواهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها ، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبهه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو ، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به .

وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البطر والسمع ، وإنما همهم أن يتغاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه . وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئاً أو أشياء مثله في الاحمرار ، فازدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد . ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك . وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس ، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً وكانت النفوس توافقه إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما يزيد المرأة النور نوراً . فالمرأة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه ، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً إن صح هذا التعبير ، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده . وصفوة القول أن المحك الذي لا يخطيء في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً خياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأعذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عطر العطر ، فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية . وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائفة وما إخال غيره . كلاماً ، أشرف منه بكم الحيوان الأعجم .

وهذا كلام رائع يدل على فهم صحيح لحقيقة الشعر كما يفهمه الغربيون ، وإن كنا نلاحظ أنه يجمع ويمزج بين عدة مذاهب شعرية تصارعت ولا تزال تتصارع في الغرب ، مما يقطع بأنها خلاصة الرواسب التي استقرت بنفس العقاد من مراجعاته لشعر الغربيين ومذاهبهم الشعرية .

فالعقاد في هذه الفقرات القوية المركزة يريد من الشاعر أن يكشف لنا عن لباب الأشياء ، ولكننا في الحقيقة لا نعرف عن هذا اللباب شيئاً ، ولا يزال الفلاسفة يقتتلون حول تحديد هذا اللباب ، فمنهم الوضعيون الذين يسمون بوجود الأشياء وجوداً حسيّاً منفصلاً عن الإنسان ، ومنهم المثاليون أو النفييون الذين لا يؤمنون بوجود خارجي لتلك الأشياء ولا يعترفون لها بلباب ، وإنما يرونها صوراً ذهنية عند الإنسان ويرجعون لبابها إلى هذه الصور ، أو انعكاسات لصور مثالية مجردة بعيدة عن عالمنا المحسوس . والوضعيون يرون في معطيات الحواس وسيلة فعالة لتحقيق صور الأشياء الذهنية ، بينما يرى المثاليون والنفييون أن تلك الصور الذهنية لا تستطيع الحواس أن تحققها بل تقتصر على إحداث وقعها في الذهن . وتباين ذلك الوقع تباين الأشياء . وعلى أساس كل من وجهتي النظر الفلسفتين السابقتين ظهر في الشعر المذهب البارناسي القائم على عنصر البلاستيك أي التجسيم ، وهم يطلبون إلى الشعر تصوير تلك المجسمات بفضل معطيات الحواس التي هي أبواب النفس البشرية ، وذلك بينما يرى « الرميون » وأنصار الشعر الصافي Poésie Pure أن وظيفة الشعر إنما هي نقل وقع الأشياء من نفس إلى نفس ، فالشعر عدوى ونقل حالات نفسية ، لا تجسيم أو تفسير أو نقل معان أو صور محددة ، ولذلك يقولون بنظرية « العلاقات » Correspondance التي عبر عنها بودلير في بيت شعر له بقوله :

(Les parfums, les couleurs et les sons se repondent) .

أي أن العطور والألوان والأصوات تتجاوب ، أي تتبادل ويحل بعضها محل بعض في إحداث الوقع النفسي الواحد ، بحيث يستطيع الشاعر

أن يصف مرثياً بصفة ملبوس ، فيقول مثلاً عن السماء المغطاة بسحب
رمادية بيضاء أن لونها كان في نعومة اللؤلؤ . واللون لا يعبر عنه في اللغة
التقليدية بالنعومة ، ولكننا مع ذلك نحس بقوة التعبير ونجاحه من الناحية
النفسية ، إذ نراه ينقل إلى نفوسنا إحساس الشاعر الحقيقي ووقع ما رأى
في نفسه . وهذا اتجاه له أصوله في حقائق اللغة ووظائفها ، بل وفي اللغة
التقليدية ذاتها ، حتى لنرى شاعرًا تقليدياً عريقاً كالأستاذ علي الجارم يقع
متأثراً بهذا الاتجاه الجديد ، أو مساقاً بشعوره الغلاب على مثل هذه
العبارات فيقول :

أسوان تعرفه إذا اختلط الدجى بالنبرة السوداء في أناته
فالنبرة صوت ، والتقليد لم يجر بوصف الأصوات بالألوان لاختلاف
الحاسة . ومع ذلك يصف الجارم تلك النبرة بأنها سوداء فيكسب تعبيره
قوة شاعرية نافذة ناجحة في إحداث العدوى ونقل الحالة النفسية من الشاعر
إلى القارئ أو السامع .

ومن الواضح أن فقرة الأستاذ العقاد السابقة قد تضمنت الكثير من
مبادئ الرمزية في الشعر الحديث فهو يطلب إلى التشبيه أن يطبع في وجدان
سامعه وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك ، وهو لا يرى أن
التشبيه قد ابتدع لرسم الأشكال والألوان وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه
الأشكال والألوان من نفس إلى نفس .

وأيما تكون مصادر هذه النظرات الصائبة العميقة في الشعر وحقيقته ،
فإننا لا نستطيع إلا أن نحییها ، وأن نقر للأستاذ العقاد وصحبه بأنهما قد سددا
من القيم الشعرية في الأدب العربي الحديث وفتحاً لهذا الفن الرائع آفاقاً
جديدة ، رغم ما في نقدهما لشوقي وغيره من كبار أدباء العصر من عنف
وتحامل .

ولقد عزز أدباء المهجر وشعراؤه هذه الحملة العنيفة التي قادها العقاد

وزملاؤه ضد الشعر التقليدى ، ونحن وإن كنا لا نريد أن نعرض هنا لما استحدثه شعراء وأدباء المهجر فى الأدب العربى الحديث من تيارات جديدة رائعة ، إلا أننا لا نستطيع أن نغفل الحديث عن كتاب نقدى ثائر عميق هو كتاب « الغربال » للأستاذ مخايل نعيمة ، وهو كتاب وإن كنا نظن أنه لم يصب من الانتشار فى بيئة الأدب المصرى ما كان يستحقه ، ولم يحدث مثل ما أحدثه كتاب الديوان من دوى ، إلا أنه بلا ريب يعتبر لبنة أساسية فى إقامة صرح الشعر العربى الحديث .

لقد حيا ميخائيل نعيمة فى أحد فصول « الغربال » ، كتاب الديوان وصاحبيه تحية رائعة ، فيها حرارة فرحة الفنان الذى وقع على بغيته واهتزت نفسه بالوقوع على كنز ثمين فقال : « ألا بارك الله فى مصر فما كل ما تنثره ثروة ، ولا كل ما تنظمه بهرجة وقد كنت أحسبها وثنية تعبد زخرف الكلام وتؤله رصف القوافى ، فكم زمرت لبهوان وطبلت لمشعوذ وطبيت لسكران ! غير أنى عرفت اليوم بالحس ما كنت أعرفه بالرجاء ، عرفت أن مصر مصران لا واحدة . مصر ترى البعوضة جملا والمدررة جبلا ، ومصر ترى البعوضة بعوضة والمدررة مدررة ، مصر لها ميزان بكفة واحدة ومقياس بطرف واحد ، ومصر لها ميزان بكفتين ومقياس بطرفين ، فهى تفصل بين الرطل والدرهم وتميز بين الفتر والفرسخ . إن مصر هذه — مصر الثانية — قد قامت تناقض الأولى الحساب ، فانتصبت وإياها أمام محكمة الحياة ، وسلاحها الوجدان الحى ومحكمها الحق كأنها تقول لها : إما أن تثبتي لى حقك باعتبارى فأسكت أو أريك كل ما فىك من زيف فتسكتين ، وبعبارة أخرى إن مصر تصفى اليوم حسابها مع ماضيا ، .

وإذا كان « الديوان » قد أكتفى بالنقد التطبيقى التفصيلى ، حيث نرى العقاد مثلا يتناول بعض قصائد شوقي كثرائه لمحمد فريد ومصطفى كامل ، ليظهر ما فيها من تفكك وإحالة وتقليد وولوع بالأعراض دون الجواهر ، دون أن يحاول وضع مقاييس عامة للشعر ، فيما عدا نظريته العامة فى الشعر التى سبق

أن تحدثنا عنها ، وفيما عدا المبادئ التي يمكن استخلاصها بطريق مباشر أو غير مباشر من نقده التفصيلي لقصائد شوقي وأبياته — إذا كان الديوان قد كان هذا منهجه الذي اقتصر عليه ، فإن صاحب الغربال قد عقد في كتابه فصلا عن مقاييس الأدب العامة ، وأرجع تلك المقاييس إلى حاجتنا النفسية الثابتة ودعا إلى أن يقوم كل إبداع أدبي أو شعري بقدرته على إشباع واحدة ، أو أكثر من هذه الحاجات التي أوجدها فيما يأتي :

١ — حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية من رجاء ويأس وفوز وفشل وإيمان وشك وحب وكره ولذة وألم وحزن وفرح وخوف وطمأنينة ، وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثرات .

٢ — حاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة . وليس من نور نهتدي به غير نور الحقيقة . حقيقة ما في أنفسنا وحقيقة ما في العالم من حولنا . ونحن وإن اختلف فهمنا عن الحقيقة ، لسنا لننكر أن في الحياة ما كان حقيقة في عهد آدم ولا يزال حقيقة حتى اليوم وسيبقى حقيقة في آخر الدهر .

٣ — حاجتنا إلى الجميل في كل شيء . ففي الروح عطش لا ينطفيء إلى الجمال . وكل ما فيه مظهر من مظاهر الجمال ، فإننا وإن تضاربت أذواقنا فيما نحسبه جميلا ونحسبه قبيحا لا يمكننا التعمي عن أن في الحياة جمالا مطلقا لا يختلف فيه ذوقان .

٤ — حاجتنا إلى الموسيقى ففي الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لاندرك كنهه ، فهي تهتز لقصف الرعد ولخزير الماء ولحفيف الأوراق لكنها تنكشف من الأصوات المتنافرة وتأنس وتنسبط بما تألفت منها .

وبهذه المقاييس العامة وأمثالها من نظرات نعيمة في حقائق الشعر يعتبر الغربال متمما للديوان في الحملة على الشعر التقليدي والدعوة إلى الشعر الجديد . وإن يكن الغربال قد حمل حملة شديدة على الأدب العربي كله قديمه

وحدثه في فصل بعنوان « الجاحب » ، كما حمل على القيود اللغوية كلها وعلى الجزالة ونقاء الأسلوب في فصل آخر بعنوان « الضفادع » ، كما حمل على أغراض الشعر التقليدية وبخاصة تسخيرها للناسبات ، كمدح بطريارك أو مطران أو باشا أو قائمقام أو مدير أو شيخ ، ولتهنئة صديق بسلام أو بيل بوسام ، ولتكريط كتب « نعيم البطون » ، « وسلوى الهوم » ، ولزناء كل من زور الزاب بحيث يعتبر الغزبال الأساتس النظرى الفلسفى لأدب المهجر الذى يأخذ عليه عرب المشرق تحرره ، لامن تقاليد الشعر العربى فحسب ، بل ومن قوة العبارة اللغوية وسلامة أصولها ، حتى لنرى الأستاذ العقاد نفسه يخالف مؤلف الغزبال فى نظرتة إلى اللغة ويثبت هذا الخلاف فى المقدمة التى كتبها الغزبال فيقول : « أما كلمتى أنا فى خلاف صغير بينى وبين المؤلف لا أعرضه للنقاش إلا لأن الإتفاق بيننا فى غير هذا الموضع عظيم . وزبدة هذا الخلاف أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولا ويرى أن الكاتب أو الشاعر فى حل من الخطأ ما دام الغرض الذى يرمى إليه مفهوما واللفظ الذى يردى به معناه مفيدا ، ويعن له أن التطور يقتضى بإطلاق التصرف للأدباء فى اشتقاق المفردات وارتجالها ، وقد تكون هذه الآراء صحيحة فى نظر فريق من الرءلاء الفضلاء ، ولكنها فى نظرى تحتاج إلى تنقيح وتعديل . ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل . فرأى أن الكتابة الأدبية فن والفن لا يكتفى فيه بالإفادة ولا يغنى فيه مجرد الإفهام ، وعندى أن الأديب فى حل من الخطأ فى بعض الأحيان ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيرا وأجمل وأوفى من الصواب . وأن مجازاة التطور فريضة وفضيلة ، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فخلق قواعدها وأصولها فى طريقنا وأن التطور يكون فى اللغات التى ليس لها ماض وقواعد وأصول ، ومتى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا متناص منها . »

النقد التطبيقي

هذا ، ولعله من الخير أن نعرض ونناقش بعض الأصول والتفصيلات التي استند إليها أنصار الجديد في حملتهم على الشعراء التقليديين ، ولعلنا نستطيع أن نعثر على أوضح تلك الأصول والتفصيلات في نقد الأستاذ العقاد لقصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل ، وذلك لأنه إذا كانت بعض التفصيلات إنما هي آراء خاصة للأستاذ العقاد ، فإن من الأصول التي استند إليها ما يعتبر ملكا مشتركا لمدرسة التجديد كلها . ولعل من أهم تلك الأصول ما سموه بالوحدة العضوية أو المعنوية للقصيدة .

والناظر في الشعر العربي القديم لا يلبث أن يلاحظ أن وحدة القصيدة العربية لم تكن تمثل إلا في إتحاد الوزن والقافية . وأما الغرض أو الموضوع فقلما تراه موحدا في القصيدة العربية القديمة ، ولعلنا نستطيع تفسير هذه الظاهرة بتاريخ تكون القصيدة العربية إذ المرجح أن القصيدة العربية القديمة كانت تدور عند نشأتها حول ما يشغل الرجل البدوي وينبع من حياته ، مثل وصف الأطلال والناقة والرحلة ومنازل الإحبه وحيوان الصحراء ونباته حتى إذا ظهر المدح والتكسب بالشعر لم يشأ الشاعر العربي المفطور الذي كان يقول الشعر أصلا للعبارة عما في نفسه أن يتخلى عن هذا الغرض الشعري الأصيل لكي يقرض قصيدته كلها في المدح ، ولذلك أخذ يجمع في قصائده بين الغرض الشعري القديم والغرض النفعي الطارئ ، أي يجمع بين حديثه عن الأطلال والناقة والصحراء والحبيبة ، وبين مدح من يريد أن يستدر عطاءه . وهكذا تكونت القصيدة العربية ذات الأغراض المتباينة المتتابعة ، وأصبحت هذه الظاهرة تقليدا شعريا ثابتا عند العرب ، حتى لنرى الأمدى في القرن الرابع الهجري عندما يوازن بين البحتری وأبي تمام

يرسم خطة للموازنة على أساس هذا البناء التقليدي للقصيدة فيبدأ بالمعنى التقليدي في استهلال القصيدة وهو ذكر الديار ووصفها ويفصل كافة المعاني الفرعية التي تنطوي تحت وصف الأطلال كالدروس وتعفية الرياح وآثار الراحلين ، ثم ينتقل إلى ذكر الحبيب التي كانت تقيم في تلك الديار وأوصافها ومنها إلى وصف الناقة والرحلة في فيافي الصحراء وما يلقاه الشاعر من حيوان أو نبات . وأخيراً يتحدث عن وسائل الانتقال من هذه الأغراض الشعرية التلقائية إلى المدح ، ويفصل وسائل ذلك الانتقال التقليدية ، ثم يأخذ في الحديث عن الخصال والفعال التي استقرت تقاليد الشعر العربي على أن تتخذ وسيلة للمدح . وتقتصر الموازنة على براعة الصياغة أو مهارة التوليد من المعاني المتوارثة .

ومن الغريب أن هذا التفكك الذي بليت به القصيدة العربية بسبب ظروف نشأتها التاريخية قد أصبحت تقليدا متجسداً ، بحيث نلاحظ أنه عندما ترمد بعض العباسيين على المحاكاة العمياء للقدماء لم يخطر ببالهم أن يطرحوا المطالع والمقدمات ليدلف الشاعر رأساً إلى غرضه ويوفى القول في قصيد موحد الغرض ، بل كل ما تصوره هو أن يستبدلوا المطالع والمقدمات بغيرها ، فبدلاً من أن يستهلوا مدائحهم بوصف الأطلال والدمن مثلاً ، يستهلونها بوصف القصور بعد أن تحضروا وأقام ملوكهم أو خلفائهم أو عظمائهم في الدور والقصور ، وذلك على نحو ما فعل أشجع السلمي عندما أتى الرشيد مادحاً في قصر له بالرقعة فقال :

قصر عليه تحية وسلام ألقى عليه جماله الأيام

قصرت سقوف المزن دون سقوفه فيه لأعلام الهدى أعلام

بل إن أبا نواس نفسه عندما ثار ثورته العارمة على بكاء الديار ووصفها بعد أن تحضر العالم العربي لم يطالب بحذف هذا الجزء من القصيدة العربية لتستقيم لها وحدة الغرض أو الموضوع ، بل طالب بأن يستبدل به

وصف ابنة الكرم حيث يقول :

صفة الطلول بلاغة القدم فاجعل صفاتك لابنة الكرم
لا تخدعن عن التي جعلت سقم الصحيح وصحة السقم
تصف الطلول على السماع بها أفذو العيان كأنت في الحكم
وإذا وصفت الشيء متبعا لم تخل من غلط ومن وهم

ومع ذلك خفى هذا الاستبدال لم يستطعه أبو نواس إذ اضطر لأن يخضع للتقليد العربي المتحجر في مدائحه لكي يصل إلى نوال مدوحيه، الذين لم تكن تروقهم أية قصيدة مدح لا تجرى على النمط المتوارث الذي يبدأ بالاطلال والحبيبة والرحلة . ثم ينتقل إلى المدح .

وعندما حدثت حركة البعث الأدبي الحديثة رأينا الشعراء التقليديين يتهجون نهج القصيدة العربية القديمة . وإذا كانوا قد استحووا من أن يستهلوا قصائدهم بوصف الاطلال والدمن ، فإننا نراهم يستمرون في الجمع في القصيدة الواحدة بين عدة أغراض . وفي التنقل من فن إلى فن حتى لنرى شوقي يستهل أقدم قصائده في مدح الحديوى بقوله :

خدعوها بقولهم حسناء والغواني يغرهن الثناء

بل ونرى على الجارم في مقدمة الجزء الأول من ديوانه ينص على ما يعتقده من أن أحد مقاييس جودة الشعر هو « التنقل في القصيدة في فنون شتى من القول » . وإذا كان قد أضاف إلى العبارة السابقة قوله . « مع المحافظة على الوحدة الشعرية » فالراجح أنه لم يقصد إلى غير وحدة الوزن والقافية . وذلك بدليل ما نلاحظه في ديوانه نفسه حيث نرى هذه الظاهرة واضحة في الكثير من قصائده كقصيدته الطويلة التي ألغها في المؤتمر الطبي الذي عقد في بيروت في صيف سنة ١٩٤٤ حيث يستهلها بالغزل فيقول :

ألقيت للغيد الملاح سلاحي ورجعت أغسل بالدموع جراحي

ثم ينتقل إلى وصف الرحلة الذي يبدأ بقوله :

سرى قطار في فؤادي من رجل يزجك بين متالع ويطاح
وإن يكن من الحق أن ملاحظ أنه لم يقل سرى يا يعز ١١ ثم ينتقل إلى
وصف لبنان ومفاتيحها ، وفي النهاية يصل إلى المؤتمر ، وما يرجى منه من خدمة
للعلم وللإنسانية ، ثم إلهمة العرب مسدياً إليهم غالى النصح . وفي النهاية يعود
إلى لبنان لطريقه ويطرى ضيافته .

ومدرسة الجديد في الشعر العربي الحديث لم تهاجم تفكك القصيدة
لبنان أغراضها وانتقال القول فيها من غرض إلى غرض خصب ، بل هاجمت
أيضاً التفكك في الغرض الواحد . وطالبت بالأقتصر القصيدة على وحدة
الغرض بل وأن تنبئ بناء عضواً بحيث لا يستقل البيت عما سبقه وما لحقه .
ولا يمكن أن ينقل من موضعه إلى موضع آخر إلا إذا أمكن أن ينقل
الذراع أو الساق أو العين من مكان إلى آخر في الجسم البشري ، وهذه الوحدة
العضوية للقصيدة مبدأ دعا إليه خليل مطران في مقدمة ديوانه وأخذ به
في طوال قصائده القصصية والدراماتيكية بل في سائر قصائده . وفصل
الأستاذ العقاد هذا المبدأ تفصيلاً دقيقاً عند حديثه عن التفكك في رثاء شوقي
لمصطفى كامل فقال : « إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيها
تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها
واللحن الموسيقى بأوزانه ، بحيث لو اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل
ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . ولكي يثبت انعدام هذه الوحدة في قصيدة
شوقي أعاد ترتيب أبياتها فقدم بينها وآخر دون أن يتضرب القصيدة أو
تفقد شيئاً من قيمتها الأصلية . وانتهى في حديثه عن التفكك إلى القول بأن
قصيدة شوقي ليست وحدة عضوية ، بل كومة من رمل لا روح لها ولا سياق
ولا شعور ينظمها ويؤلف بينها ، كما يدل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات
القصيدة ، وتقطع النفس فيها وقصر الفكرة وجفاف السليقة ، فكأنما
القرمحة التي تنظم هذا النظم ومضات نور متقطعة لا كوكب صامد متصل

الأشعة يريك كل جانب وينير لك كل زاوية وشعبة .

وإذا كنا نقر أنصار الجديد على الدعوة إلى الوحدة العضوية في القصيدة ، فإنه من الشاق أن نقرهم في تقديم لكثير من المعاني الشعرية التي صاغها شوقي أو غيره من الشعراء التقليديين . فنحن مثلاً لا نرى إحالة ولا سخفاً في قول شوقي :

مصر الأسيفة ريفها وصعيدها قبر أبر على عظامك حان
وإذا كان الأستاذ العقاد عند نقده لهذا البيت قد سخر من شوقي لأنه رثى رجلاً أحياناً نهضة في بلاده بأن جعلها قبراً له ، فإننا لا ندرى ماذا كان يستطيع أن يقول لو أنه عرض لنقد تلك العبارة الخالدة التي أوردتها المؤرخ الإغريقي القديم في رثاء بركليس لشهداء الوطنية في أثينا ، وهي قوله : « إن الأرض كلها مقبرة للعظماء » . أى أن ذكرهم لا يقتصر على البقعة التي يقوم فيها شاهد على قبرهم ، بل يطبق ذكرهم آفاق الأرض كلها ، وما نظنه سيروى عندئذ بركليس بالسخف والإحالة لأنه جعل من الأرض كلها مقبرة للعظماء الذين يحيون موات تلك الأرض ويسمون بمعنويات سكانها . وكذلك الأمر في غير هذا البيت مثل قوله :

بالله فتش عن فؤادك في الثرى هل فيه آمال لنا وأمان
حيث لا نرى إحالة في الجمع بين الدعوة إلى التفتيش عن الفؤاد وبين الآمال والأمان .

بل نحن لا نستطيع أن نقر الأستاذ العقاد من حيث الأساس على مبدأ نقدي أخذ به شوقي ، وهو ما سماه « الولوع بالأعراض دون الجواهر » وذلك لأننا نخشى أن تذهب تلك الجواهر التي يدعو إليها العقاد بحال الكثير من روائع الشعر العربي والعربي كما حاولت أن تذهب بيت شوقي الجميل :

دقات قلب المرء قائلة له إن الحياة دقائق وثوان
فالعقاد يأخذ عليه الجمع بين دقائق الساعة ودقات القلب ، ويرى في هذا

التشبيه الحسى ولو عاباً بالأعراض دون الجواهر ، وكأنه قد غفل أو تغافل عما في البيت من تصوير ناطق لفناء الحياة المتلاحق ، وكأن كل دقة من دقائق القلب تفتى جزءاً من تلك الحياة كما تفتى دقائق الساعة الزمن .

وفي الحق إنه مهما حاولت الرمزية العقلية أن تطامن من قدر التصوير الحسى في الشعر والحرص على الأعراض ، فإنها لن تستطيع أن تذهب بروعة كل تلك الصور الحسية الجميلة ، ولا بملها من قدرة عاتية على تجسيم الجمال أو على التعبير عن الحقائق النفسية أو العضوية . فالشاعر القديم الذى يتحدث عن الصحراء بقوله : « غبراء يقاتل الأحاديث ركبا ، والأعشى عندما يعبر عن وقت الظهيرة بقوله « وقد انتعلت المطى ظلالها ، أو عن إنهاك العرب للفرس بقوله « تركوهم وقد حسوا من أنفاسهم جرعا ، إنما يرسم صورة حسية أى عرضاً ، ومع ذلك يخلق صورة شعرية جميلة أو يعبر عن حقيقة نفسية وعضوية ضخمة . بل إن ذا الرمة نراه يرسم صورة حسية للنجب الولهان الشارد اللب فيصل في التعبير عما في نفسه إلى ما لا يستطيع أن تصل إليه أعماق القصائد الرمزية أو العقلية التى تغوص وراء حقائق النفس الكامنة ، بل ولا القصائد الرومانسية التى تتفجر بالعواطف الملتها ، وذلك حيث يقول :

عشية مالى حيلة غير أنى بلقط الحصى والخط فى التراب مولع
أخط وأحسو الخط ثم أعيده بكفى والغربان فى الدار وقع

وفي الحق إن حملة مدرسة الجديد على الشعر التقليدى وأنصاره لم يشبها التحامل الشخصى لحسب بل وشابها أيضاً شيء كثير من التعسف الفنى . حتى رأينا أحد دعاة هذه المدرسة الجديدة وهو المازنى يتدم فى أخريات حياته على الجملة التى شبهها على حافظ إبراهيم ويود أن لو طواها النسيان . وإذا كان العقاد لم يبد مثل هذا الندم فإننا نراه بعد أن تقدمت به السنون واضطرتته ظروف الحياة إلى أن يسخر الشعر المديح والوفاء والتهانى وغيرها من

المناسبات — نراه يحاول التراجع عن بعض ما دعا إليه هو أو غيره من دعاة المدرسة الجديدة من مبادئ ، فيقول في مقدمة آخر ديوان له ، وهو « بعد الأعاصير » عن بعض دعاة التجديد « سمعوا أن وصف الناقه والطلل حرام على المعاصرين سمات الأدب القديم فحسبوا أن وصف الناقه والطلل حرام على المعاصرين ونكسة من القديم إلى الجديد حيث كان . وسمعوا كذلك أن المديح تقليد لشعر الصنعة الذي ننعه على الأقدمين فحيل إليهم أن المديح كله باب قديم لا يطرقة الشعراء المعاصرون وهذا جميعه ضلال عن معنى النقد في الأدب الحديث . فالشاعر العصري يعاب على مديحه إن كان يثني على الممدوح بما ليس فيه وبما يعلم أنه ليس فيه ، مستجديا رفته مغالطا نفسه وقومه ، ولكنه إذا أحس الإعجاب برجل عظيم فصدق في الإعراب عن إحساسه بعظمته فهو أجد المجددين ، وإذا صح هذا التفريق الذي يقول به العقاد في شيخوخته فإننا لا نرى عندئذ أى فارق بين هذا القول وبين ما قاله أحد كبار الشعراء التقليديين وهو على الجارم في قصيدة له بعنوان ضن الشعر بالمديح حيث يقول :

قد حبسنا المديح عن مستأ م وأجدر بشعرنا أن يصانا
لا تزين العقود جيدا إذا لم يك بالحسن قبلها مزدانا
لو مدحنا من لا يحق له المدح لوى الشعر رأسه فهجانا
يصدق الشعر حينما يصدق النا سر فيشدو بمدحهم نشوانا
الرسول الكريم أنطق حسانا ولولاه لم يكن حسانا
وابن حمدان لقن المتنبى غرر المدح فى بنى حمدانا
فإذا شئت أن أكون زهيرا فأعنى وهات لى ابن سنانا

وأيا ما يكون الأمر ، فإن عنف هذه الحملة التى قام بها أنصار التجديد فى مصر أو فى المهجر هى التى خلصت الشعر العربى الحديث من سطوة التقاليد الشعرية القديمة التى كانت قد أصبحت قيداً على أقلام الشعراء ، وحسبنا

لشاعريتهم، حتى رأينا أحد المستشرقين يصف شعراء العباسيين أنفسهم بأنهم كانوا يرقصون في الأغلال، بل ورأينا الأمدى يصفهم بأنهم كانوا يطرزون على ثوب خلق. والذي لا شك فيه أن أنصار القديم لم يكونوا أقل تعصباً وعناداً من أنصار الجديد، حتى لنرى على الجارم يتحدث عن هذه المعركة في قصيدته «خلود» التي يرثي فيها أحمد شوقي وحافظ إبراهيم فيقول في معرض الحديث عن شوقي :

سكت العنديل في وحشة الدوح وغنت نواقيع الغربان
فسمعنا من النشور أفانين يرعن صاوح الأفنان
أسمعونا برغمنا فصبرنا ثم ثرنا غيظا على الأذنان
جلبوا للقريض ثوباً من الغرب ولم يجلبوا سوى الألفان
ثم قالوا مجددون فأهلاً بضائيد أخريات الزمان
لا تهوروا على تراث امرئ القيس وصونوا دياجاة الذبيان
واتركوا هذه المعاول بالله فاني أخشى على البنیان
واحفظوا اللفظ والأساليب

والذوق وهاتوا ما شئتموا من معان
 ما لسان القريض من عربى
 كلسان القريض من طمطانى
 إنما الشعر قطعة منك ليست
 من دماء اللاتين واليونان
 كل فن له مكان وأهل
 إن غدا العلم ما له من مكان
 إن رأيتم أخوة العود للجز
 بند فابكوا سلالة العيدان
 لا يهز النخيل إلا حنان النسا
 ى فى صمت ليلة من حنان
 وجهة الشرق غيرها وجهة الغر
 ب فأنى وكيف يلتقيان

ولكن الواقع أن أحداً من أنصار التجديد في مصر لم يجلب للقرى
ثوباً من الغرب، وقد احتفظوا جميعاً باللفظ والأساليب والنوع، وبخاصة
في مصر التي تختلف فيها حركة التجديد الشعري والأدبي عنها عند شعراء

المهجر الذين قد يمكن مؤاخذه بعضهم بالتهاون في الصياغة اللفظية وفي فصاحة اللغة . كما أن أنصار التجديد لم ينكروا أن الشعر قطعة منهم ومن مجتمعهم وليس من دماء اللاتين واليونان ، ولكنهم اختلفوا مع المقلدين أنصار عمود الشعر في مادة الشعر ذاتها ، وطالبوا بالأ تظل تلك المادة حيصة في نطاق ما لا كتبه ألسنة القدماء ، وألا تظل صياغتها خاضعة للقوالب القديمة كما طالبوا بالأ يظل الشعر صناعة زخرفية لا تستند إلا إلى المهارة اللفظية أو التوليدات المتعسفة . وقد هدتهم ثقافتهم الواسعة التي أخذوها عن الغرب إلى أن هناك أغوار آ في النفس البشرية وأسرارها في الطبيعة كما أن هناك من مواضع الجمال ومثيرات الشجون والآلام والآمال ما لم يقع عليه قدماء العرب بينما نفذ إليه الغريون ، وذلك فضلا عما استنبطه الغرب من أسرار الصياغة الشعرية ووسائل التصوير والإيحاء . وهم لا يريدون استعارة الاثواب من الغرب ولا استقاء مادة الشعر من حياة اليونان أو الفرنسيين ، وإنما يريدون أن يسلكوا في الشعر العربي الحديث المسالك والاتجاهات التي سلكها الغريون ، وذلك ليستخرجوا من حياتهم ومن طبيعة بلادهم أسرارها الماثلة لما استخرجه الغريون من حياتهم وطبيعة بلادهم ومجتمعهم ، وأن يستعينوا بنفس المبادئ والأصول اللغوية التي طبقها الغريون على لغاتهم .

وإذا صحت كل هذه الحقائق ، وهي صحيحة ، فإن الخلاف بين أنصار الجديد وأنصار القديم لم يكن حول ضرورة الاحتفاظ بدياجزة الديباجي مع إباحة التجديد في المعاني ، وإنما كان الخلاف حول دياجزة الشعر في ذاتها وخصائص تلك الدياجزة ، ثم حول نوع المعاني التي يباح التجديد فيها وقيمة تلك المعاني من الناحية الإنسانية والناحية الجمالية . والكثير من دعاة التجديد وبخاصة في مصر لم يتنكروا للشعر العربي القديم ولا جهلوه ، وإنما أضافوا إلى ثقافتهم العربية ثقافة غربية واسعة وحرصوا على أن يفيد الشعر والأدب العربي الحديثان من تلك الثقافة الغربية ، وفي الوقت الذي كانوا يقرأون فيه شيلي وهازي لت لم يكونوا يغفلون الشريف الرضي وابن الرومي .

وها هو مطران رائد التجديد يقدم ديوانه في مقدمته بقوله « هذا شعر يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح » ثم ها هو عبد الرحمن شكرى يقول في اعترافاته التي سماها « أحلام مجنون » :

« يمتاز الشاعر العبقري بذلك الشره العقلي الذي يجعله راغبا في أن يفكر كل شيء » ، وبالرغم من كل ذلك ، بل وبسبب كل ذلك ظل هناك في الشعر العربي الحديث مدرستان : مدرسة القديم ومدرسة الجديد وإن تفاوتت في كل مدرسة درجة الشاعرية وطبيعة الموسيقى وخصائص الصياغة ، بل ومادة الشعر . فالبارودي واسماعيل صبرى وشوقي وحافظ ونسيم وعبد المطلب ومحرم والزين وعلى الجندى وعلى الجارم ومحمد الأسمر ومحمود غنيم يعتبرون من أنصار القديم المتمسكين بعمود الشعر ، بينما يعتبر مطران وشكرى والعقاد والمازنى وأبو شادى وناجى ورامى وعلى محمود طه والسحرى والصيرفى وجودت من أنصار الحديث الذى أخذ يطغى على شباب الشعراء الصاعدين . وإن يكن هذا التقسيم ليس فى الواقع حاسما فهناك من أنصار القديم من تأثر بحملات المجددين واتجاههم الشعرى ، حتى رأينا عملاق هذا المعسكر وهو أحمد شوقي يدخل فى الشعر العربى الحديث فن الأدب التمثيلى ويتبعه فى هذا الاتجاه عزيز أباطة ، الذى لا يزال يؤلف حتى اليوم المسرحيات الشعرية التى يستمدّها من التاريخ كما فعل شوقي وكما فعل الكلاسيكيون الغربيون من قبله . كما أن من أنصار الجديد من راح يغوص وراء الأوابد ، ويتزمت فى فصاحة العبارة كمطران وشكرى والمازنى والعقاد وبخاصة فى دواوينه الأولى ، حينما كان يحرص على أن يخلق فى سموات الفكر ، وقبل أن ينزل إلى الشارع ليصوغ فيه خواطر وملاحظات « عابر سبيل » .

الشعر التقليدى

لم يستسلم إذن أنصار القديم بل ظلوا يقاومون بل ويهاجمون ، وذلك بالرغم من عنف حملة المجددين وقوتها واتساع ثقافتهم وتعدد نواحيها وبراعة ملكاتهم النقدية . وذلك لعدة أسباب منها أن نهضة الشعر العربى الحديث قد ابتدأت على يد أنصار القديم ، وكان بعث الشعر العربى القديم ومحاكاته والنسج على منواله والاعتراف من معينه اللغوى ، هو أهم وأقوى دعامة لهذه النهضة الجديدة التى قبض لها الله شعراء ذوى مواهب شعرية عاتية كالبارودى وشوقى اللذين اسعفتهم الطبيعة بموهبة خارقة غذاها بالشعر العربى القديم فأنطلقت كقوة عارمة من قوى الطبيعة التى تملنا بقوة رنينها الموسيقى وجلال صياغتها الشعرية ، بينما لم يوهب أحد من أنصار الجديد مثل تلك الهبة التى لم تغن عنها ثقافة واسعة ولا إحساس مرهف . وذلك فضلا عن عدم أخذ بعضهم نفسه بالصبر والجهد فى صياغة الشعر والبعد عن السهولة المبذلة والصياغة النثرية . وإن كنا لا ننكر عليهم سموهم بالشعر والأدب عن الإمتحان ، وبخاصة أيام شبابهم الأولى عندما كانوا ينظرون إلى الشعر نظرة تقديس ، ويأبون أن يسخروه لأعراض الحياة الزائلة ، فلا تملق لعظيم ولا مجاملة لخطير ، بل نقد للحياة أو صياغة فيه لتجربة بشرية يحياها الشاعر إزاء نفسه أو إزاء مجتمعه أو إزاء الطبيعة التى تحوطه ، فضلا عن تجاربنا فى عالم المجهول والحقائق المطلقة والقوى الغيبية التى تسيطر علينا أو نجاحها جهادا مريرا .

وهانحن ننظر فى ديوان على الجارم الذى كان يريد أن يرشح لإمارة الشعر بعد شوقى ، فلا نكاد نعثر فى الأجزاء الأربعة التى يتكون منها الديوان على بضعة قصائد قالها الشاعر بحافز تلقائى أو تجربة شخصية ، وإنما الجانب الأكبر من قصائده فى «مولد الفاروق» أو «عيد جلوسه» أو «عيد الأعياد» أو «درة التاج» أو «أفراح مصر بزواج الأمباطورة فوزية» أو «شروق

كوك ، أو « إسماعيل العظيم » ، أو « مرور عامين على سلسلة أقرأ ،
أو « رثاء للملك غازي » ، أو « على باشا إبراهيم » ، وأمثال ذلك من المناسبات
الاجتماعية التي قد يكون لها صدق حقيقي في نفس الشاعر ، أو يكون الأمر
فيها مجرد تكلف لنظم الشعر من موظف كبير أو ناظم طموح ، يريد أن يثبت
وجوده أو يتولى إمارة الشعر . ومن شأن التكلف أن يفسد الطبع ويدعو
إلى المبالغات السخيفة دفعا لمظنة الفتور والتصنع ، وذلك مثل قوله عن مولد
الفاروق ح ٤ ص ١٠ .

وبدا العرش وقد حل به يفرع الشمس ويعلو الأنجما
ورأى بعد سليمان له مشها في عدله إن حكما
زانه الفاروق من خير أب فدع المأمون والمعتصما
حين عز الدين والملك به هنا المنبر فيه العليا
لا ترى العين به إلا علا كلما تسمو له العين سما
أين شعري وفنوني من مدى لو مضى حسان فيه أفجا
وما نظن هناك سخفا أبعد من هذا ففاروق يفرع الشمس ويعلو
الأنجما وكلما سميت له العين سما ، وكأنه « بالون » ! وهو يغطي على ذكر
المأمون والمعتصم بل ومناقبه أسمى من مناقب النبي التي استطاع حسان أن
يبلغ بشعره مداها !! بينما لو حاول الإحاطة بمناقب فاروق لعجز وخانه
الشعر .

ولأنه لما يحزن ألا يكتفى هذا الشاعر الفاضل بكل هذا الإسراف
والسخف فيكشف عن دافعه غير الكريم وبه يختم قصيدته فيقول :
أنا في فيض له متصل أنعم تمضي فالتق أنعمما
ليس بدعا أن زها شعري به يزدهي الروض إذا الغيث هما
وكانه يقول لفاروق زدني عطاء أزدك شعرا . وليس من الضروري أن

يكون العطاء مالا فقد يكون رتبة أو نيشانا أو إمارة للشعر أو غير ذلك
من أعراض الحياة التي لا يجوز أن تستبعد الشعر وأن تسف به
وبالرغم من كل هذا فعلى الجارم هو الذى يقول :
والنفس إن لم تكن بالشعر شاعرة

ظنته كل كلام جاء موزونا

كما يقدم ديوانه الرابع بقوله :

« شعر كانت أوزانه من نبضات قلبي وبحوره من قطرات دمعي ،
هتفت به فكان لروحي صدى وخفقة لنفسي ، ولكنك تبحث في أجزاء ديوانه
الاربعة عن وجدانه الخاص فلا تجده ، بل إن شعر شبابه نفسه يكاد يخلو
من هذا الوجدان ، وذلك مع أن الشعراء يغزر عادة إحساسهم بأنفسهم في
مرحلة الشباب ، ويتخذون الشعر وسيلة للتغنى بآلامهم وآلامهم ومواضع
طموحهم والشكوى من الحياة والأحياء والثورة والتمرد على الأوضاع ، وكان
الجارم لم يمر بهذه المرحلة ، وذلك لأن نفسه كانت مغلوطة بالتقاليد وكان
يتخذ الشعر فيما يبدو وسيلة لتحقيق نوع خاص من الطموح ، ومن أقدم
قصائده لا نكاد نعثر إلا على قصيدة واحدة يتحدث فيها وجدانه الخاص ،
وهي المسماة « الفخر » وقد نظمها في سنة ١٩٠٠ ، ويستهلها بقوله :

طريق العلا وعزمطيته الجد

وهل يعتلى من غيره البطل الفرد

إذا وهنت فيه القلاص وأدبرت

فذاك شديد الحول محتمل جلد

يخب فلا الأخطار تلوى زمامه

ولا عن بعيد القصد يقعده الجهد

سُئِلَتْ حَيَاتِي بَيْنَ قُبُورِ فُضَائِلٍ
لَدَيْهِمْ يَغْطِيهَا التَّدَابِيرُ وَالْحَقْدُ

أَلْخ.....

وهي قصيدة التقليد فيها واضح ، فالجدة « مطية » ، إلى العلا ، وهو شديد
الحول محتمل جلد إذا وهنت النوق وأصابها الدبر ، أى تقرح الأرجل من
طول السير ووعرة الطريق . وأما وجدانه الخاص ولون نفسه فلا يستطيع
أن يؤديه عندما تستقل لغته عن أمداد ذاكرته ، إلا بألوان باهتة ومعان
عامة مبتذلة لا حرارة فيها ولا جدة ولا نفاذ ، وكل ما يثيره هو أن الناس
أدنياء لا يهللون لمجده لأنه لا يزال شابا « شعره بالشيبية مسود » وهو فقير
لا يملك مالا ولا جاها .

ومن الغريب أن على الجارم ذا الذوق الأدنى السليم سلامة تدعوه إلى
القول بأن الشعر شيء يدرك بالذوق ولا يشرح تشرح الجثث ، نراه يسخر
الشعر لاسخف التوافه ، فإذا قرأ فى إحدى الصحف أن جملا فر من
جزاره وأخذ يعدو حتى دخل قصر عابدين أنشأ يقول :

عابدين كعبة مصر ركنها حرم للخائفين إذا خطب بهم نرلا
تهوى إليها وفود الأرض ضارعة ترجو بها الأمن أو تحي بها الأملأ
أمر وعاه بنو الإنسان وحدهم فمن بربك قل لى أخبر الجملا
وكان الجمل قد التجأ إلى عابدين يلتمس الأمن والنجاة ، وما عابدين عنده
إلا حظيرة كغيرها من الحظائر ..

ومع ذلك فإن ملكة الشعر التى وهبها الجارم ، لم يكن بد من أن ينفذ
إليها وجدانه الخاص ، وإلا كان أمره كأمر تلك العيس التى يقتلها الظمأ والماء
فوق ظهورها محمول . وإذا كان هذا الوجدان لم يجد سبيلا إلى شعره أيام
شبابه فإنه قد تسلل إليه أيام كهولته ، حيث نطالع نبرات صادقة عن حزنه

لفقد أحد أبنائه في ريعان الشباب أو لفقد بعض أصدقائه الأقربين مثل
الدمعة التي أراقها على صديقه الأستاذ « أبو الفتح الفقي » ج ١ ص ٥٨ وهي
التي يستهلها بالحديث عن نفسه فيقول :

ملك المصاب عليه كل جهاته إن كان من صبر لديك فهاته
أسوان تعرفه إذا اختلط الدجي

بالنبرة السوداء في أناته

وإن كانت لغة التقليد لا تلبث أن تطغى على حزنه الصادق فتتحدّر
بشاعريته إلى المبالغات الخاوية مثل قوله :

خفقان نجم الأفق من خفقاته

وهجير قيث البيد من زفراته

وبكاء كل غمامة هتاته

من بعض ما يديه من عبراته

ونواح ذات الطوق في أعوادها

ما ترسل الأقلام من نقاته

وكأن هناك صراعا عنيفا بين وجدانه الذي يريد أن يسفر عن جوهره ،
وبين الديباجة التقليدية التي تكاد تمسح هذا الوجدان حتى عندما يغلب الحزن على
الشاعر حينما يتذكر ابنه في نفس المراثية ، ولا يملك حبساً لتلك الذكرى
التي قد يدعو الحديث عنها إلى التشكيك في صدق حزنه على الصديق ، كالنادات
اللاقي يقال أنهم لا يندبن في المآتم إلا أحزانهم الخاصة . ومع ذلك ينبض
حديثه عن ابنه بالحزن الدافق والأسى الممض حيث يقول :

قد كان لي أمل سقيت فروعه بدمي وغذيت المني بعذاته (١)

أخنو عليه من الهجير يمسه ومن النسيم يهز من أسلاته^(١)
وأذود عنه الطير إن حامت على زهر يضيء الأفق في عذباته^(٢)
الليل ينفحه بذائب طله والصبح يمنحه شعاع إياته^(٣)
حتى إذا قويت لدان غصونه واستحصد المرجو من ثمراته
وأخذت أستجلى السنا من نوره وأشم ريح الخلد من نفحاته
وأفاخر الزراع أن غراسهم لم يذك مثله زكائه ونباته
عصفت به هوج نحر معفرا وجنى عليه الحين قبل جناته^(٤)
ووقفت أنظر للحطام محطما متفتت الأفلاذ مثل فاته
أهون بدنيا ما لحى عندها وعد ينجز غير وعد وفاته
وأما فما عدا ذلك من مرثياته التي كان يقولها لأداء واجب أو إثبات وجود ، فإنها على جزالتها ورنين موسيقاها لا تتم عن وجدان حقيقي أو إبتكار شعري أو تصوير دقيق متميز لشخصيات من يرثيهم ، وإنما هي صنعة قد تصل بالشاعر إلى حد إتمام شطر سخييف بتفاعيل الوزن ، مثل قوله في رثاء الشاعر إسماعيل صبرى :

تنهب الدر من عقود الغواني ثم تدعوه فاعلاتن فعولا
وبالرغم من أن الحب ولواجمه ومغامراته يعتبر المعين الأول لكافة الشعراء وبخاصة في عهد الشباب ، فإننا لا نكاد نعثر لعلى الجارم على قصائد فيه وذلك فيما عدا بعض الأحاديث العامة عن الحب أو الغزل التقليدى ، وبخاصة فى قصيدته اليتيمة التى غنتها أم كلثوم فأكسبتها شهرة شعبية واسعة وهى :

• (١) الفروع الدقيقة

(٢) الغربات : الغصون

(٣) الإياة : النور

(٤) الجناة : ما يجنى

مالي فتت بلحظك الفتاك

وسلوت كل مليحة إلاك

يمناك قيد ملك زمام صبابي

ومضتي وهداي في يسراك

وهي قصيدة لا تتم عن معاناه حقيقية أو حرارة متقدة إنما تمتاز ببسر في الصياغة وسلاسة في التعبير ولطف في المدخل وإرهاق في المعاني التقليدية . ومن الغريب أن نلاحظ أن هذا الشاعر الذي خلا شبابه من التغنى بالحب ولو أبغجه قد راح في شيخوخته يبكي ذلك الشباب وما كان يؤجج من عاطفة ويثير من لواعج ، وذلك على نحو ما يفعل في مطلع قصيدته عن المؤتمر الطبي بلبنان في سنة ١٩٤٤ حيث يقول :

ألقيت للغيث الملاج سلاحي ورجعت أغسل بالدموع جراحي

ولمحت ريحان الصبا فرأيت ذبلت نضارته على الأقداح

كان الشباب طماح لآفة الهوى فاليوم يرفع ساعديه طماحي

من لي وقد عبث المشيب بلي بضياء ذاك الفاحم اللهاج

قد كان للذات أسرع ناصح فغدا على الشبهات أول لاحي

لو أستطيع لبعث عمري كله لمي الصبا وأريجه النفاح

أيام أوتاري تغرد وحدها وتكاد تكسر في الزجاج راحي

أيام شعري للفوان رقية تستل كل تدلل وجهناح

وهي معان وإن تكن تقليدية إلا أنها لا تخلو من شجن يشبه ما يثيره الغروب .

وكذلك الأمر في مشاهد الطبيعة ، فبالرغم من أنه قد نشأ في رشيد على ساحل البحر وبالرغم مما توحيه الثغور من شعر ، إلا أنه يتحدث عن

مشاهد الطبيعة بل ولا عن رشيد ذاتها إلا في أخريات حياته عندما أنشده
في رشيد مصيف سنة ١٩٣٩ فزارها الشاعر وأنشد فيها قصيدته مصيف
رشيد ح ٤ ص ١٢٣ حيث يقول :

أرشيد لا جرح ولا إيلام عاد الزمان وصحت الأحلام
وتمثلت فيك الحياة فتية من بعدما عبثت بك الأيام
يا زينة بين الثغور وفتنة سحر الممالك ثغرك البسام
وأمثال هذه المعاني التقليدية العامة التي لا تخصص فيها ولا أصالة ، وإن
كنا نراه بين الحين والحين يعود إلى ذكريات صباه في رشيد فينطق ببعض
النغمت الأصيلة مثل قوله :

أرشيد يا بلدى يا مهد الصبي بيني وبين مدى الصبي أعوام

* * *

ونشأت في ظل النخيل يهزنى شوق إلى أفيائها وغرام
كم طوقت منك القدود سوا عدى ولكم شفاني من جناك طعام
ولكم هزرت فتاك حين حملته كالأم تلهي الطفل حين ينام
وهكذا يمضى الشاعر في الحديث عن رشيد وعن ذكريات صباه ،
ولكنه حديث عام لا أصالة فيه ولا تخصيص ، وإنما تطغى عليه المعاني
التقليدية والإحساسات المطروقة :

والموج كالخيل الجوامح أطلقت وإنحل عنها مقود وجام
تجرى السفائن فوقه وكأنها والريح تدفع بالشرع حمام
ومناظر يعيا القريض بوصفها ويضل في ألوانها الرسام
وأخيرا يجتسمها بالمسك فيقول :

في ظل غاروق ووارف حكمة تجيا البلاد وتزدهى الأحكام

وإذا عاد الحديث عن رشيد في سنة ١٩٤١ ح ٤ ص ٩٢ عندما انتشر فيها داء الفيل ، لم يخرج حديثه عن نفس المجال التقليدي الذي يتحدث عن المجال حديثا عاما لا تخصيص فيه مازجا إياه ببعض ذكريات شبابه أو على الأصح بالأحاسيس التي تخلفت بنفسه عن تلك الذكريات وهي القصيدة التي يستهلها بقوله :

رددى يار رشيد للحب عهدا حسينا حسينا مطالا وصدا
جددى يا مدينة السحر أحلاما وعيشا طلق الأسارير رغدا

وبالرغم من أنه قد أرسل في بعثة إلى إنجلترا حيث أقام في نوتنجهام وتردد على لندن وغيرها ، وكان باستطاعته أن يلم بشيء من اللغة الإنجليزية وآدابها ، وأن يتأثر بمشاهداته في تلك البلاد فإننا لا نكاد نلمح أثرا للثقافة الغربية في شعره ، كما لا نجد لتأثراته في إنجلترة ذكرا إلا في القليل النادر كذكره لضباب نوتنجهام عند رثائه لصديقه وزميله فيها الأستاذ محمد أمين لطفي وكيل وزارة المعارف المساعد ، أو في الأبيات الأربعة التي يقص فيها مشاهدة في لندن ، حيث رأى بصيرا يسلم زمامه إلى أعشى ليقوده وسط الضباب الذي تتعذر فيه الرؤية فيقول تحت عنوان ضحك القدر ح ١ ص ١٢٧ :

أبصرت أعشى في الضباب بلندن يمشى فلا يشكو ولا يتأوه
فأناه يسأله الهداية مبصر حيران يخط في الظلام ويعمه
فاقتاده الأعشى فسار وراءه أنى توجه خطوة يتوجه
وهنا بدا القدر المعربد ضاحكا ومضى الضباب ولا يزال يقهقه

وفي الحق إننا لنطالب على الجارم وأمثاله من شعراء التقليد بما لم يكونوا يدركونه من حقائق الشعر والأدب عندما نطالبهم أن يصدروا عن وجدان خاص متميز بأصالة ، وذلك لأنهم كانوا لا يزالون يؤمنون بأن الشعر لا يعدو أن يكون قدرة على النظم وتوليد المعاني أو الأخيلة دون أن يكون مرآة

لجوهر نفسى ومزاج خاص ونظرة متميزة للحياة . ولا أدل على هذا الفهم العقيم من قصيدة نظمها على الجارم بعنوان « غزل شاعرين » ونشرها فى صفحہ ١٣٨ من الجزء الرابع من ديوانه ، وفيها يشطر قصيدة لإسماعيل صبرى باشا وذلك فى سنة ١٩٠١ حينما كان الجارم لا يزال شابا يستطيع أن يدرك معانى الحب بمزاجه الخاص وفطرته المتميزة ، ولا يعقل أن يكون إحساسه بمعانى الحب مطابقا لإحساس رجل كإسماعيل صبرى القاهرى المترف الذى كان يقنع من الحب بمجالس الطرب وصالونات المؤانسة ، دون أن يستشعر شيئا من ذلك الحب العنيف الأثر ، الذى يثير الغيرة ، فنراه لا يطلب إلى الحسنة التى يغازلها إلا أن تسوى بين عاشقها حيث يقول :

يالواء الحسن أحزاب الهوى أيقظوا الفتنة فى ظل اللواء
فرقتهم فى الهوى ثاراتهم فاجمعى الأمر وصونى الأبرياء
إن هذا الحسن كالماء الذى فيه للأنفس رى وشفاء
لا تذودى بعضنا عن ورده دون بعض وإعدلى بين الظماء
أح

ويأتى الجارم فيشطرها بقوله :

(يالواء الحسن أحزاب الهوى)

أججوا فى الحب نيران الجفاء

مذ رأوا طرفك يبدو ناعسا

(أيقظوا الفتنة فى ظل اللواء)

(مزقت أهواءهم ثاراتهم)

كل حب بين أشواك عداء

جمعوا بغضاهم فافترقوا

(فاجمعى الأمر وصونى الأبرياء)

(إن هذا الحس كالماء الذى)

راق حتى كاد يخفيه الصفاء

والرضاب الحلو لو جدت به

(فيه للأنفس رى وشفاء)

(لا تذودى بعضنا عن ورده)

كلنا يشكو الجوى والبرحاء

فانظرى ليس الصدى فى بعضنا

(دون بعض فاعلى بين الظماء)

إلخ

وهذا عبث وتخليط ما كنا نعتقد أننا سنلقاه فى العصر الحاضر بعد النهضة الأدبية وتصحيح مناهج الشعر والأدب ، ولكن الأستاذ الجارم كان فيما يبدو شديد التعصب للقديم ، غير قادر على أن يستفيد من مفاهيم الأدب عند الغربيين أو عند دعاة التجديد فى مصر والعالم العربى ، على نحو ما رأينا فى حديثه عن الشرق والغرب وعن الشعر القديم والجديد فى معرض رثائه لشوقي .

على أن الدعوة إلى الجديد إذا كانت لم تستطع أن تتخلل ما حصن به شاعر تقليدى كعلى الجارم من دروع ، فإننا نراها تنفذ إلى شاعر آخر لم يكن من المقلدين فحسب ، بل وكان من دعاة البادية حتى سمي الشاعر البدوى ، وهو الأستاذ محمد عبد المطلب المتوفى سنة ١٩٣١ والذى يرجع الأستاذ السكندرى نسبة فى المقدمة التى كتبها لديوانه إلى « جبهة القبيلة العربية المعروفة التى تزحج بعض بطونها إلى صعيد مصر » .

ولقد سمع محمد عبد المطلب أو قرأ ، أن دعاة الجديد يمينون بالشعراء أن يتحدثوا عن وجدانهم الخاص وأن يصفوا المحيط عصرهم ، حتى يصبح شعرهم

شعر السليقة والطبع لا شعر المحاكاة والتقليد ، وخطر له أن ينظم « علوية » ، يتحدث فيها عن علي بن أبي طالب معارضة « العمرية » ، حافظ إبراهيم التي يتحدث فيها عن عمر بن الخطاب ، وأراد أن يحرز على حافظ قصب السبق بالتجديد ، فأقلع عن استهلال القصيدة بذكر الديار أو الناقة والرحلة على ظهرها ، بل وأبى أن يقنع بالقطار نفسه بعد أن ظهرت الطائرة وبزت القطار ، فاستهل علويته بذكر الطائرة ووصفها ، بل وسخر من النياق وقطر البخار حيث قال :

أجـدك ما النياق وما سراها تخوض بها المهامه والأكاما
وما قطر البخار إذا استقلت بها النيران تضطرم اضطراما
فهب لي ذات أجنحة لعلي بها ألقى على السحب الإماما

وبالرغم من سذاجة هذه المحاولة التي أوهمت عبد المطلب أنه قد أصبح من المجددين عندما استهل قصيدته بذكر الطائرة التي تستطيع أن تحمله إلى ما فوق السحاب ليلقى الإمام ، غير مدرك أنه لا يزال غارقا في التقليد مادام يلزم نفسه بأن يستهل قصيدته بذكر الرحلة والرحيل ، حتى ولو استبدل بالناقة الطائرة — فإن عبد المطلب قد دأل بها على مرونة وقابلية للفهم والتطور على نحو لم يستطعه على الجحارم ، وذلك بالرغم من أن محمد عبد المطلب كان أكثر إيغالا في البدوية وأعمق إحساساً بتقاليد الشعر العربي القديم ، حتى أنراه لا يقنع باستهلال إحدى مدائحه لعباس بالغزل كما فعل شوقي في قصيدته التي يستهلها بقوله : « خدعوها بقولهم حسناء » بل يأبى إلا أن يستهلها بذكر الديار فيقول :

يا دار حياك الغمام فسلى وهمت عليك يد المكارم فاسلى
بل ويردد في شعره الحديث عن « الغضى » و « الأراك » ، مثل قوله :

ظلال الغضا لو عاد فيك مقبلى نعتت بأنفاس الرياض غلبلى
ولو أن أيام الأراك رجعن لى نعمت بعيش في الأراك ظليل

بل ويتحدث عن نجد ورياح الصبا فيقول :

جددت عهدى أيام الربى نفحة جاءت بهارج الصبا
حملت عن ذلك المغنى شذى وحديثاً فى الهوى ما أعذبا
إيه يا نسمة نجد عنهمو جددى عهد التصاى والصبا

وفى الحق إتنا لا نستطيع أن نتنكر لمثل هذه النبرات التى يفوح منها عطر القدم ، وإذا كان رجل كعبد المطلب استطاع بقراءته المتصلة أن يخلق لنفسه جواً يفوح فيه ذلك العطر ، ووجداناً يشيره ما كان يشير وجدان البدوى القديم ، وصدر فى شعره عن ذلك الجو وهذا الوجدان ، فإنه يكون أصدق فى الشاعرية من ذلك التخليط ، الذى يريد أن يجمع بين ديباجة الديباجى وأحدث المعانى العصرية ، وإذا بالديباجة تسخ معالماً المعنى الحديث ، أو تقصر عن احتوائه بل وتذهب بأصالته . وإذا صدقت الشاعرية لا بد أن تشجينا وتطربنا ، حتى ولو كان حديثها نسيج خيال عن نجد والصبا والآراك .

شعراء الديوان

وبعد أن استعرضنا الخصومة بين أنصار الشعر التقليدى ودعاة الشعر الجديد ، وضررنا أمثلة للشعراء التقليديين الذين واصلوا السير على عمود الشعر مع شوق أو بعد شوقى ، نستطيع أن نتحدث الآن عن يمكن أن نسميهم بشعراء الديوان وهم العقاد والمازنى ثم عبد الرحمن شكرى بالرغم من انفصاله عن العقاد والمازنى ، بل وقيام خصومة عنيفة بين الطرفين أدت إلى تخرج المازنى لشكرى تجريباً عنيفاً فى الديوان نفسه تحت عنوان « صنم الألاعيب » . وذلك لأن هذه الخصومة لا يمكن أن تمحو النشأة الموحدة لهذه الجماعة التى تزعمت الدعوة إلى الشعر الجديد واستمدت مبادئها من معين واحد هو الأدب الإنجليزى ، بل إن هناك من النقاد من يرى أن عبد الرحمن

شكرى قد كان رائد هذه المدرسة في قرض الشعر ، وإن لم يكن كذلك في مجال النقد والتوجيه ، حيث تفوق زميلاه وخلفا في النقد آثاراً باقية . وهذا الرأي كتب في تأييده الدكتور رمزي مفتاح عدة مقالات جمعها في كتابه المسمى « رسائل النقد » وفيه يحمل على العقاد حملة عنيفة ويتهمة بالسرقة من عبد الرحمن شكرى . وهى تهمة ، وإن كانت لا تزال فى حاجة إلى تحقيق إلا أنها على أية حال تدل على أن هذه الجماعة كلها كانت ترتاد أفاقاً شعرية واحدة أو متقاربة .

ولقد أغنانا الأستاذ العقاد عن البحث والاستنتاج ، إذ تحدث هو نفسه في ختام كتابه عن « شعراء مصر ويثاتهم في الجيل الماضى » عن المدرسة الجديدة ، والمؤثرات الشعرية والنقدية التى صدرت عنها فقال « الجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين ما سبقها فى تاريخ الأدب العربى الحديث ، فهى مدرسة أو غلت فى القراءة الإنجليزية ، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى ، كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر ، وهى على إغالبها فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطلين والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين ، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى ، ولا أخطئ إذا قلت أن هازلت هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد . لأنه هو الذى هداها إلى معانى الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد . . . وهذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب الإنجليزى ولكنها مستفيدة منه مهتدية على ضيائه . . . ولقد كانت المدرسة الغالبة على الفكر الإنجليزى الأمريكى بين أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر هى المدرسة التى كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوءة والحجاز ، أو هى المدرسة التى تتألق بين نجومها أسماء كارليل ووجون ستىوارت ميل وشيللى وبايزون ووردز ورث . ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والحجازية وهى مدرسة براوننج وقيسون

وإمرسون ولونجفلو وبو وويتمان وهاردي وغيرهم من هم دونهم في الدرجة والشهرة ، وقد تنرى من روح هؤلاء الشيء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقي وزملائه ، ولكنه كان سريان التشابه في المزاج واتجاه العصر كله ، ولم يكن تشابه التقليد والفناء ، أو هو سريان جاء من تشابه في فهم رسالة الشعر والأدب لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل . ثم يمضى الأستاذ العقاد في بيان خطة هذه المدرسة من ناحية أهداف الأدب ومادته لكي يوضح أنها قد قاومت في هذا الميدان فكرتين كبيرتين أولاهما جاءت من الماضي وهي فكرة القومية في الأدب وطريقة فهمها على نحو شكلي ضيق أو على نحو إنساني واسع . وهذا النحو الأخير هو الذي تدعو إليه المدرسة الجديدة .

والفكرة الثانية جاءت من أحدث الاطوار في الاجتماع وهي الفكرة الاشتراكية التي يصفها العقاد بالعمى لأنها تحرم على الأدب أن يكتب حرفاً لا ينتهى إلى لقمة خبز أو إلى تسجيل حرب الطبقات ونظم الاجتماع .

وبالرغم من أن خليل مطران كان قد سبق هذه المدرسة إلى التجديد في الشعر العربي الحديث متأثراً في ذلك هو الآخر بالآداب الغربية ، فإننا نرى الأستاذ العقاد في نفس الموضوع من كتابه السابق ينكر كل تأثير لخليل مطران على هذه المدرسة فيقول « خليل مطران من جيل أحمد شوقي وحافظ إبراهيم فهو أكبر من الجيل الناشئ في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . وهو علم وحده في جيله ولكنه لم يؤثر بعبارة أو بروحه فيمن أتى بعده من المصريين ، لأن هؤلاء كانوا يطلعون على الأدب العربي القديم من مصدره ويطلعون على الأدب الأوروبي من مصادره الكثيرة ولا سيما الإنجليزية ، فهم أولى أن يستفيدوا اللغة من الجاهليين والمخضرمين والعباسيين ، وهم أولى أن يستفيدوا نوازع التجديد من آداب الأوروبيين . وليس للأستاذ مطران مكان الوساطة في الأمرين ، ولا سيما عند من يقرأون الإنجليزية ولا يرجعون في النقد إلى موازين الأدب الفرنسي ، أو إلى الاقتداء

يموسيه ولا مارتين وغيرهم من أمراء البلاغة في إبان نشأة مطران ، بل ويذهب الأستاذ العقاد إلى أبعد من كل هذا فيزعم أن مطران وشوقي هما اللذان تأثرا بمدرسته فيقول دولا بد أن يلاحظ أن شعراء مصر المجددين بعد جيل شوقي وحافظ ومطران كانوا جميعاً من دارسي الإنجليزية أو دارسي الآداب الأوروبية من طريق اللغة الإنجليزية . ولعل الأثر الذي أحدثوه في الثقافة العصرية هو الذي جنح بالأستاذ مطران إلى ترجمة شكسبير والعناية به أكثر من عنايته بكمبار الشعراء الفرنسيين ، فهو كصاحبه شوقي قد تأثر بثقافة الجيل الناهي بعدهما في مصر ولم يؤثر فيه .

ونحن لا نتكر على هذه المدرسة اجتهادها في دراسة الشعر العربي القديم وفي الاطلاع على الأدب الإنجليزي ، ولكننا لا نميل إلى تصديق ما يزرعه الأستاذ العقاد من أنهم كانوا قد اطلعوا منذ شباهم على الشعر الجاهلي والشعر الأموي قدر اطلاعهم على الشعر العباسي ، كما لا نميل إلى تصديق ما يزرعه أيضاً من اتساع اطلاعهم في الأدب الإنجليزي ، وأكبر ظننا أن جهدهم قد توفر على دراسة العباسيين كابن الرومي والمتنبي وأبي العلاء والشريف الرضي ، وهم الشعراء الذين يكثرون الحديث عنهم والاستشهاد بهم ، بل ويرون في الكثير من تفاصيل شعرهم جدة وأصالة ، مع أنهم لو كانوا قد درسوا الشعر الجاهلي والشعر الأموي دراسة دقيقة لوجدوا أن هذه التفاصيل قد سبق إليها العباسيون في العصر الجاهلي والعصر الأموي .

وأما عن الآداب الإنجليزية ، فإنه وإن يكن الأستاذ العقاد نفسه قد اعترف بأنهم قد استفادوا من النقاد الإنجليز وبخاصة هزلت أكثر من استفادتهم من شعراء الإنجليز ، فإننا مع ذلك نرجح أنه قد بالغ عند ما أراد أن يفهمنا أنهم كانوا قد درسوا منذ أول شباهم الشعراء الإنجليز أو المحدثين منهم في دواوينهم الكاملة . وأكبر الظن أن منهلهم الأصلي قد كان مجموعة المختارات الشهيرة عند الإنجليز باسم *The golden Treasury* الكنز الذهبي وهي مجموعة جمع فيها فرانسيس الجريف أستاذ الشعر بجامعة أكسفورد

خير ما كتبه الشعراء الإنجليز من شعر غنائى منذ عصر شكسبير حتى نهاية القرن التاسع عشر . ولم يضمن هذه المجموعة شيئاً من الشعر القصصى أو التعليمى ذى الطابع العقلى أو الأخلاقى . كما لم يضمنها شيئاً من القصائد الطويلة ولو كانت غنائية ، ولا أدل على صحة ما نقول من أن نلاحظ أن كافة القصائد التى ترجمها المازنى من الشعر الإنجليزى ونشرها فى مطلع الجزء الثانى من ديوانه موجودة فى هذه المجموعة ، كما أن الكثير من المعانى الشعرية التى لاحظ النقاد اشتراكها بين شعراء هذه المدرسة والشعراء الإنجليز موجودة أيضاً فى هذه المجموعة . ولستأ نشك فى أن دراسة دقيقة لمؤاوين شعراء هذه المدرسة المصرية الحديثة ، والمقابلة بينها وبين الكنز الذهبى لابد أن تسفر عن تأييد هذا الرأى تأييداً كبيراً .

وفى الحق إن المنهج الشعرى الذى اختارته هذه المدرسة ودعت إليه هو نفس المنهج الذى صدر عنه جامع الكنز الذهبى ، فى اختيار ما اختار من الشعر الغنائى الإنجليزى ؛ فالكنز الذهبى مجموعة رائعة من القصائد الصغيرة المنبثقة عن وجدان الشعراء الشخصى ، ولم يقسح فيها جامعها مجالاً للشعر الموضوعى ، وبالفعل نرى مدرسة الديوان تتميز عن مدرسة مطران من ناحية الذاتية والموضوعية ، فمطران رائد الشعر الموضوعى الحديث فى اللغة العربية ، وذلك بفضل روائع قصائده المطولة فى القصص الذى يمزج بين الوصف والدراما والتصوير ، بينما تتجنب مدرسة الديوان نحو شعر الوجدان الذى تطغى عليه شخصية الشاعر ، وتلون الموضوع كله بأحاسيسها الخاصة ، أو تستخدمه للتعبير عن آرائها الشخصية ، وكل هذا على اختلاف واضح بين شعراء هذه المدرسة ، راجع إلى اختلاف أمزجتهم وثقافتهم وظروف حياتهم ، بل إن من خصائص هذه المدرسة ما حاول أحد أفرادها وهو الأستاذ العقاد أن يلصقه بها فى الأيام الأخيرة وبعد أن كان زميلاً له قد هجرا الشعر : أحدهما ليصمت وهو عبد الرحمن شكرى ، والآخر ليتثرا وهو المازنى . ومن أهم هذه الخصائص الطارئة التى لم تنسج بها المدرسة

في أول نشأتها ، ولا التزم بها أو تحدث عنها شكرى أو السارنى ، ما سبق أن
أشرنا إليه نقلا عن الأستاذ العقاد ، من أن هذه المدرسة قد أدخلت في منهاجها
مخاربة المفهوم الضيق لمعنى القومية ، ثم الدعوة إلى استخدام الأدب في تأييد
المذهب الاشتراكي . فهذه الأهداف السياسية لم تكن موضع نظر هذه
المدرسة عند أول نشأتها ، حينما كان همها كله منصباً على الأصول الفنية
للأدب وللشعر ، وإنما هذا اتجاه خاص بالأستاذ العقاد ولعله لم يتضح عنده
إلا في الجزء الأخير من حياته ، وبخاصة بعد أن ترك المعسكر الشعبي الذي
كان يمثله عندئذ الوفد المصرى ، لينضم ويناصر أحد الأحزاب التى أصبحت
في عداد أحزاب الأقلية .

ولو أننا رجعنا إلى « ضوء الفجر » وهو الجزء الأول من ديوان
عبد الرحمن شكرى في طبعته الثانية لوجدناه يحمل على غلافه شعار هذه
المدرسة وهو قول شكرى :

ألا ياطر الفردو سن إن الشعر وجدان

وإن يكن من الحق أن شعراء هذه المدرسة قد اختلفوا في معنى
الوجدان ومضمونه . وذلك لأنه إذا كان الوجدان هو كل ما يجده الشاعر
في نفسه ، فمن البين أنه قد يجد فكراً وقد يجد عاطفة وقد يجد خيالاً ، وكل
وجدان تقبله هذه المدرسة ، ولكن مضمونه تفاوت بتفاوت الأشخاص ،
وربما كان هذا هو السبب في محاولة المازنى تعريف الشعر على نحو يجمع
بين الاتجاهات المختلفة داخل مذهبهم فيقول « الشعر فن ذهني غرضه
العاطفة وأداته الخيال أو الخواطر المتصلة التى توجهها العاطفة وجهتها ،
وإذا كان الأستاذ العقاد قد أخذ يدافع في جدل وعناد عن شعر الفكرة
في مقدمة ديوانه الأخير « بعد الأعاصير » فإنه لم يستطع أن ينكر « أن مزية
الإنسان دائماً هى أن يحس حين يفكر وأن يفكر حين يحس » . ولكن هذه
ليست فى الحقيقة مزية ، ولا خاصية ملازمة للإنسان ، الذى يستطيع أن
يفكر تفكيراً رياضياً لا أثر فيه للإحساس ، أو تفكيراً فلسفياً جافاً ، وإنما

هي خاصة يجب أن تتوفر في الشاعر الذي يحاول أن يصدر عن الفكر في شعره ، فإذا نجح في أن يفكر بقلبه وأن يحس بعقله جاد شعره ، وإلا جاء شعره أثرياً بارداً أو معقداً غامضاً ، وخلا من عنصرى الإثارة والجمال الفنى . وكما كنا نود أن لو ينسى الأستاذ العقاد عقله الجبار عند ما يقول الشعر ليدخره للنثر ، وذلك لكي يطلق عاطفته غير الجبارة بل الأليفة المتواضعة كعواطف كبار الشعراء الذين لا ينجلون من ضعف الطبيعة البشرية ، ولا يأنفون من الشكوى والتلهف ، وذلك لكي يستطيع أن يسمعنا شعراً إنسانياً رائعاً مثل مقطوعته التى تحمل عنوان « نفثة » فى الجزء الثانى من ديوانه ص ١٥٤ .

حيث يقول :

ظمان ظمان لا صوب الغمام ولا عذب المدام ولا الأنداء تروينى
حيران حيران لا نجم السماء ولا معالم الأرض فى الغماء تهدينى
يقظان يقظان لا طيب الرقاديدا نينى ولا سمر السمار يلهينى
غصان غصان لا الأوجاع تبلىنى ولا الكوارث والأشجان تبكىنى

شعرى دموعى وما بالشعر من عوض

عن الدموع نفاها جفن محزون
ياسوء ما أبقت الدنيا لمغتبط على المدامع أجفان المساكين
هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانحهم

وما استرحت بحزن فى مدفون

أسوان أسوان لا طب الأساة ولا

سحر الرقاة من اللاواء يشفىنى

سأمان سأمان لا صفو الحياة ولا عجائب القدر المكنون تغينى

أصاحب الدهر لا قلب فيسعدنى على الزمان ولا خل فيأسونى

يدبك فامح ضنى يا موت فى كبـدى

فلست تمحوه إلا حين تمحوتى

فهذه المقطوعة الرائعة لا نخشى عليها شيئاً مما يقوله الأستاذ العقاد نفسه فى مقدمة « بعد الأعاصير » التى أشرنا إليها فيما سبق حيث يقول « ولعلنا بحاجة إلى التنبيه إلى سخافة شائعة فى مصر والشرق بين أدعياء الإحساس، ممن له يحسون ولا يفكرون، وهى اعتقادهم أن الإحساس والترقي مترادفان، ويوشك أن يموت الإنسان عندهم من فرط الإحساس، لأنه يحس فى زعمهم بمقدار ما يتراخى ويتخاذل ويئن وينوح، وذلك لأننا لا نرى جودة الشعر فى المكابرة وادعاء البطولة الكاذبة، كما لا نراها فى الأنين والنواح، بقدر ما نراها فى إخلاص الشاعر نحو نفسه وصدوره عما يجد. وقد مضى الزمن الذى كان النقاد يلومون فيه الشاعر لأنه يغاضب حبيته أو يثور على حبه لها مؤثرين أن يقول لها ما قاله من قبل عاشق آخر لمعشوقته فيفديها إن حفظت هواه أو ضيعته، بدلا من أن يغاضبها، حتى ولو كان إحساسه الصادق هو الغضب والتمرد، لا الخضوع والتلطف، أو العكس.

والذى لا شك فيه أن قوة الانفعال هى التى تولد الرؤية الشعرية، وكل رؤية شعرية عميقة واضحة لن تعجز عن الوصول إلى الصياغة الشعرية الجميلة الحالية من كل برود أو غلظة أو ابتذال. وهذه القوة فى الانفعال، أو القوة فى « الأنين والشكوى، هى التى أنقذت النفثة السابقة من أمثال تلك الزلات التى نجدها فى مواضع كثيرة من شعر العقاد عند ما تفتقر العاطفة حتى ولو كان الموضوع شعرياً بطبيعته مثل قوله فى ديوانه « هدية الكروان » ص ١٥ عن تغايد ذلك الطائر المطرب :

هن اللغات ولا لغات سوى التى رفعت من عقيرة الوجدان

فهذه « العقيرة » لا ندرى كيف تلصق بالوجدان، ولقد هممت عند قراءتها بأن أعود إلى معاجم اللغة لعله أن يكون لها فيها معنى قديم جميل هلنى

عليه الزمن ، ولكنى خشيت أن أفعل ما فعله أحد كبار المستشرقين الذى حدثنى عنه أستاذنا الراحل أحمد أمين عندما ألف كتابه « فجر الإسلام » ، وأهداه إلى ذلك المستشرق الفاضل ، فأتاه منه خطاب يقول فيه « لقد استفدت كثيراً من خسارة علمكم ، ودهش الأستاذ أحمد أمين من استخدام هذا المستشرق الكبير لعبارة « خسارة » ، وعاد إلى المعاجم ، فإذا بها تقول خر الماء يخر خريراً ومنه خسارة وهى نبع الماء الصافى بأعلى الجبل . وإن كنت أخشى أننا لو عدنا إلى المعاجم لما وجدنا لعقيرة مثل ذلك المعنى الشعرى الجميل الذى وجده أستاذنا الراحل لكلمة خسارة . بل لو أننا وجدنا مثل هذا المعنى لما أعفينا الأستاذ العقاد من وزر استخدامها لصيقة بالوجدان فى شعره الحديث ، وذلك لأنه ليس مستشرقاً يتعلم اللغة من بطون المعاجم ، بل هو مصرى عربى يعرف ما تثيره لفظة العقيرة عندنا اليوم من معان تتنافر مع الشدو وغناء الوجدان .

والانفعال الشعرى القوى الصادق لا يمكن أن يقنع بالصياغة المبتذلة التى أكلها النحات فى مثل قول العقاد عن الكروان أيضاً ص ٢٢ :

واستقبل النجم علواً إن النجوم حسان

فعبارة إن النجوم حسان لا تقل ابتذالاً وتآكلاً وتحاتاً عن عبارتنا العامية « النجوم حلوة » .

والانفعال الشعرى القوى لا يمكن أن يسفر عن رؤية شعرية مسفة مثل قول العقاد أيضاً فى نفس الديوان ص ٢٦ عن الكروان :

فيم المخافة يا سمير الليل أوفيم التجنى

لا أنت جزل فى الصحا ف ولست فى قفص تغنى

فقد نفهم أن يتساءل الشاعر عن خوف الكروان وتخفيه وتجنّيه ، وأنه لا يغنى فى قفص ، وأما أنه ليس مشوياً أو حمراً أو جزلاً فى طبق طعام فهذه هى الرؤية الشعرية السخيفة .

فالشواء لا يغني في الصفحة ، وإنما قد يثر في الطاسة !! .
ولما كان المجال لا يتسع لنمضي في النقد التطبيقي والحكم على جزئيات شعر العقاد من ناحية الصياغة الشعرية وروح الشعر وأخيلته وموسيقاه فإننا نكتفي بحديث عام عن شاعريته واتجاهاته ، مكتفين بأن نشير في مجال النقد التطبيقي إلى مجموعة مقالات كتبها الأستاذ مصطفى صادق الرافعي عن العقاد وشعره وأدبه في مجلة العصور التي كان يصدرها الأستاذ اسمعيل مظهر ثم جمعت في الكتاب المعروف باسم «على السفود» ، وهي مقالات لا تقل عنفاً وتحاملاً عن المقالات والأبحاث التي جمعها العقاد والملازم في كتابهما «الديوان» عن شوقي والمنفلوطي وشكري وغيرهم ، وإن اختلفت أسس النقد في الكتابين ، فنقد الرافعي لغوى تقليدي يناقش التعابير ونحو اللغة ، وينقب عن السرقات ويوازن بين شعر العقاد وشعر العرب القدماء . بينما يتجه المنهج النقدي في الديوان نحو أصول الأدب الغربي ويطبقها على أدب وشعر المعاصرين في مصر ، ممن عرض لهم الديوان . وإذا كان الرافعي قد أصاب في بعض نقدهات اللغوية أو البيانية ، فإنه قد أخطأ أو تحامل في نقدهات أخرى كثيرة ، إما تعسفاً وإما لضيق أفق وجمود طبع وتسمم بالتقاليد الشعرية المتوارثة .

وإذا كان الأستاذ العقاد قد أصدر الجزء الأول من ديوانه في سنة ١٩١٦ فإنه لم ينقطع مثل صاحبيه عن قرض الشعر منذ ذلك الحين حتى الستين الأخيرة ، إذ صدر آخر ديوان له وهو «بعد الأعاصير» في سنة ١٩٥٠ . وفي خلال تلك الفترة الطويلة أصدر الأربعة أجزاء الأولى من ديوانه وجمعها سنة ١٩٢٨ في مجلد واحد من أربعة أجزاء باسم «ديوان العقاد» . ثم أتبعها بديوانه المسمى «وحي الأربعين» وهو يتضمن ما قاله من شعر في مرحلة الأربعين من عمره . ثم ديوان «أعاصير مغرب» الذي يرمز عنوانه إلى مرحلة السكوله أو الشيخوخة . ثم ديوانه الأخير «بعد الأعاصير» .
وفي خلال تلك المرحلة الطويلة أراد العقاد أن يبرز موضوعين خاصين

من موضوعات شعره ، وهما الموضوعان اللذان أراد أن يسجل فيهما سبقاً وتجديداً وابتكاراً ، فأفرد كلا منهما بديوان خاص وسمى أحدهما « هدية الكروان » سنة ١٩٣٣ وسمى الآخر « عابر سبيل » سنة ١٩٣٧ . ولعل من الخير أن نفرغ من هذين الديوانين الخاصين قبل الكلام عن ديوانه العام .

أما الكروان وهديته فقد قص علينا الشاعر قصته في مقدمة الديوان فذكر أنه كان قد نظم منذ عشرين عاماً نونية في الكروان أدرجها في الجزء الأول من ديوانه وهي التي مطلعها :

هل يسمعون سوى صدى الكروان

صوتاً يرفرف في الهزيع الثاني

ثم أعاده طائف من طوائف النفس إلى النظم فيه فاجتمعت له عدة قصائد في مناجاته فصيح على هذا المعنى أن يسمى الديوان كله هدية الكروان ، وإن كان يتضمن غير الكروانيات غزلاً ومناجاة وصفات وتأملات ومتفرقات ، وهجاء ورثاء .

ولقد تحدث الشاعر في المقدمة عن الكروان حديثاً شعرياً جميلاً حيث قال « ويطلع عليك بهتافه من هنا ومن هناك وعن اليمين وعن الشمال وعلى الأرض وفوق الذرى ، فيخيل إليك أنك تستمع إلى روح هائم لا يقبده المكان ولا يعرف المسافة ، أطلقوه في الدنيا على حين غرة فسحرتة فتنة الدنيا وخبثته محاسن الليل ، فهو لا يعرف القرار ولا يصبر في مطار . فأنت تتلقى من صوت هذا الطائر الأليف النافر عالماً من معان وأشجان يتجاوب فيها تقديس المصلى القانت وحذب الحارس الأمين ، وروح الطفولة ، ومناجاة الخطر المقبل ، وهيام الروح المهوم بالحياة والجمال : عالم لا نظير له فيما نسمع من غناء الطير بهذه الديار » . ثم يبدى الشاعر عجزه عن أنك لا تقرأ صدى الكروان فيما ينظم الشعراء المصريون على كثرة ما يسمع الكروان في أجوائنا المصرية من شمال وجنوب ، ثم يضيف قوله : « وأعجب منه

أنك لا تقرأ فيما ينظمون إلا مناجاة البلبل وأشباهها ، على قلة ما تسمع في هذه الأجواء . فكأنما العامة عندنا أصدق شعوراً من الشعراء ، لأنهم يلقبون المغنى بالكروان ولا يلقبونه بالبلبل ويصدرون عن شعور صادق ويتحدثون بما يعرفون . وليس عن تعصب منا للوطن تؤثر الكروان على البلبل . وما إليه لأن التعصب الوطني على هذه الصورة ، حماقة لا معنى لها في الشعر والشعور ، ولكننا نؤثره لأن الإعجاب به صحیح يصدر من الطبع الصادق . أما الإعجاب بالطير الذي لا نسمعه فذاك محاكاة منقولة تصدر من الورق البالي وتؤدي النفس كما يؤذيها كل تصنع لا حقيقة فيه . وأخف الوقع له في نفوسنا أن يضحكها ويغيرها بالسخرية .

ويخرج الشاعر في مقدمته من التخصيص إلى التعميم فيتحدث عن تغريد كافة الطيور ويوازن بين هذا التغريد وإنشاد الشعر في حماسة فياضة وإيمان قوى بقداصة الشعر وضرورته في الحياة حيث يقول « وإذا لم يشعر الشاعر بتغريد الطير على اختلافه فماذا عساه يشعر ؟ إن الطير المغرد هو الشعر كله لأنه هو الطلاقة والربيع والطرب والعلو والتعبير والموسيقية ، فإن لم يأنس به لم يأنس بما في هذه الدنيا من طبيعة شاعرة ولم يختلج له ضمير بما في الحياة من فرح وجيشان وتعبير . والطير بعد هو هبة الطبيعة لشعر الإنسان وغناء الإنسان ، فهو عند الشاعر وثيقة لا يعرض عنها ولا يفلتها من يديه ، فإذا قال الجفأة الجامدون إن الشعر لغو في الحياة ، قال الشاعر إن التعبير الموسيقي عنصر من عناصر الطبيعة وأن الطير يغنى ويهتف وأن الطير يفرغ للغناء وحده إذا شبع وأمن ، كأن الغناء والتعبير عن الشعور هما غاية الحياة القصوى لا ينساها الحى إلا لعائق يشغله ويغض من حياته »

ونحن نترك جانباً ما يراه الأستاذ العقاد من أن الطير يفرغ للغناء إذا شبع وأمن وإن كنا نخشى على الغناء من التخمة والإطمئنان ، ولا نستطيع أن نكذب إحساس وخيال أولئك القدماء الصادقين ، الذين كثيراً ما رأوا

في غناء الطير حزنا أو أسى ، لا طربا وشبعا ، لننظر فيما أوحى به الكروان للشاعر من شعر .

ونحن لا ننكر أن الشاعر قد استمع إلى تغريد الكروان في أطراف الصحراء على مقربة من الزرع والماء في مصر الجديدة حيث يقيم الشاعر وحيث يجد الكروان مرثادا محبوبا كما يقول الشاعر في مقدمته ، ولكننا مع ذلك لا نشك في أن الشاعر قد استمع أيضا إلى الكثير من أناشيد الشعراء في الليل والكروان وغيرهما من الطيور المغردة ، ولم كنا نود أن لو أطل الشاعر الاستماع إلى هذه الأناشيد وغذى بها شاعريته حتى تستحصد ، فلا يطغى عليها الفكر وتوليداته المجتلية ، فتبدد روح الشعر ، وإذا بحرارته تفتقر فينحط الشعر إلى مستوى النثر وكان جناحه قد هبط ، وكان الخيال قد أثقلته أعباء الفكر ، بدلا من أن تسمو به رهافة الحس وخفة العاطفة .

ونعود إلى « الكنز الذهبي » وهي مجموعة المختارات من الشعر الإنجليزى الغنائى ، لنطالع فيه قصيدة لشاعر الطبيعة الكبير وورد زوورث عن الطائر المعروف بالـ « كوكو » وهي قصيدة تسبح في روح الشعر الصافى الرائع حيث يقول :

أيها الوافد الطروب ! ها قد سمعت !

إننى أسمعك فأبتهج !

أيها الكوكو ، هل لى أن أسمعك طائرا ؟

أم صوتا يهيم ؟

عندما أستلقى على العشب

أسمع صوتك المزدوج

ينتقل من تل إلى تل

متدانيا قصيا

لو ادى الشمس والزهر غناؤك ،
ولكنك تعيد إلى نفسى
حديث الساعات الحاملة !
أهلا أهلا ! على الرحب يا حبيب الربيع !
وما أحسك طائرا بل شيئا لا يرى !
أحسك صوتا ، أحسك سرا !
ذلك الصوت الذى طالما سمعته فى صباى ،
ذلك النداء الذى جعلنى أنظر متحيرا فى كل إتجاه ،
فى العشب والشجر والسماء !
ولكم التستك هائما ،
خلال الغابات وفوق المروج ،
ولكنك ظللت أملا ...
ظللت حبا ، يهفو له القلب ولا يراه .
وما زلت أستطيع أن أصغى إليك
أن أستلقى على السهل وأستمع
حتى أستعيد ذلك العهد الذهبى !
أيها الطائر الميون
ها هى الأرض التى نخطو فوق أديمها
تعود فتصبح مكانا أثريا مسحورا
خليقا بأن يكون لك وكرا !
وفى الحق إنما لنكاد نحس بمثل هذا الجو الشعرى الجميل فى مطالع
كروانيات العقاد مثل قوله فى أقدمها :

هل يسمعون سوى صدى الكروان

صوتا يرفرف في الهزيع الثاني

من كل سار في الظلام كأنه بعض الظلام تضلله العينان

يدعو إذا ما الليل أطبق فوقه موج الدياجر دعوة الغرقان

ولكن شاعرنا لا يلبث أن ينقطع به هذا النفس الشعري الجميل لكي يهبط من الأخيلة إلى الأفكار ، التي تتداعى في عسر أو إجتلاب يشبه التلاس أو الإصطناع ، فنراه ينتقل فجأة من هذا المطلع الجميل إلى قوله :

ما ضر من غنى بمثل غنائه أن ليس يبطش بطشة العقبان

إن المزايا في الحياة كثيرة الخوف فيها والسطاسيان

وليس العيب في إلتقال الشاعر من الأخيلة والأحاسيس إلى الخواطر والأفكار بقدر ما هو في طبيعة تلك الخواطر والأفكار من جهة ، ثم في طريقة الصياغة من جهة أخرى . فالخواطر مبتذلة رغم إجتلابها ، والصياغة ثرية مسطحة لا تتواء فيها ولا خلق ولا جدة ، فمحصول هذين البيتين أنه لا يضر من يغنى مثل غناء الكروان (والمقصود هنا طبعاً هو الشاعر نفسه) أن لا يبطش بطشة العقبان ، وذلك لهذا السبب الثرى المسطح المبتذل وهو أن المزايا في الحياة كثيرة ، وإن كنا لا ندري بعد ذلك كيف يستوى الخوف والسطا أو السطوة .

وما أن انزلق الشاعر إلى هذه الخواطر التي لمخنا فيها شخصيته حتى انساق إلى ذلك الإحساس المسرف الذي يبدو لنا أنه قد شغل الأستاذ العقاد طوال حياته ، وهو إحساسه بعظمته وكبرياء تلك العظمة وغفلة العالم عنها ، فيقول :

يا محي الليل البيهم تجهدا والطير آوية إلى الأوكان

يحيدو الكواكب وهو أخفى موضعاً

من نابغ في غمرة النسيان

قل يا شبیه النابغین إذا دعوا والجهل يضرب حولهم بحران
 كم صیحة لك فی الظلام كأنها دقات صدر للدجنة خان
 هن اللغات ولا لغات سوى التي رفعت بهن عقيرة الوجدان
 إن لم تقیدها الحروف فإنها كالوحي ناطقة بكل لسان
 أغنى الكلام عن المقاطع واللغى بث الحزین وفرحة الجذلان
 وبذلك تنتهی القصيدة التي انقطع فيها نفس الشعر بعد الآيات الثلاثة
 الأولى ، وضمير وحي الكروان حتى أصبح محصوراً فی شخصية الشاعر
 ونبوغه فی غمرة النسيان والجهل ضارب حوله بحران الخ .

ولقد يعود الشاعر بعد عشرين عاما من قرض القصيدة السابقة إلى
 الإستماع لشدو الكروان ، ولكن هذا الشدو لا يذكره فی بساطة شعرية
 حلوة بأيام الصبا كما ذكر الكوكو وردز وورث بل يتلقى العقاد هذا الشدو
 الجديد معززا بنفسه ومفتخرا بأن العشرين عاما لم تغیر من طراز بيانه ،
 وليس فی هذا ما يوجب الفخر بل فيه ما يوجب الأسى إذ أن السنين إذا لم
 تغیر من طراز البيان فلا أقل من أن تغیر من طبيعة الإحساس وطرق
 التأثير والإستجابة . وفي هذا التغیر الذي ياباه الشاعر نبع ثر للشعر كم متح
 منه الشعراء الذين يحسون هروب الحياة مع الزمن وتغیر الطبيعة الإنسانية
 بتغیر أطوارها ، وما يبعث هذا التغیر من أخيلة وخواطر وذكريات
 وأحاسيس ، فيها ما يثير الشجن ويفجر ينابيع الشعر . ولكن الشاعر يجهل
 أو يتجاهل كل هذا فيخاطب الكروان بقوله :

زعموك غير مجدد الألحان ظلموك بل جهلوك يا كروانى
 قد غيرتلك وما تغیر شاعرا عشرون عاما فی طراز بيان
 أسمعنى بالأمس ما لا عهد لى بسامعه فی غابر الألحان
 ورويت لى بالأمس ما لم تروه من نغمة وفصاحة ومعانى

ونحن في الحق لا نكاد نصدق ما يزعمه الشاعر من أن الكروان قد تغير وتغيرت نغاته بينما الشاعر ثابت لم تغيره عشرون عاما ، بل ونحسب أنه لو نسي الشاعر كبرياءه وعظمته ، ليسلم بأنه هو الذي تغير دون الكروان بمضى العشرين عاما لافتتح له كنز الشعر ، وأدلى إليه بأسراره بدلا من الزهو بهذا البيان الذي يحرص الشاعر على طرازه ويأبى أن يغيره الزمن ولو إلى أحسن .

ولا يتسع الوقت للنظر في الكروانيات الأخرى التي لا نرى بدأ من أن نودعها الآن لتحدث عن الديوان الآخر الذي خصصه الشاعر أو أراد أن يخصه بمنهج خاص وهو ديوان « عابر سبيل » .

ولقد أوضح الشاعر نفسه منهجه في هذا الديوان فقال « إن إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة ويبعث فيه الروح ، ويجعله معنى شعريا تهتز له النفس ، أو معنى زريا تصرف عنه الأنظار وتعرض عنه الأسماع ، وكل شيء فيه شعر إذا كانت فينا حياة أو كان فينا نحوه شعور . فليست الرياض وحدها ولا البحار ولا الكواكب هي موضوعات الشعر الصالحة لتنبية القريحة واستجاشة الخيال ، وإنما النفس التي لا تستخرج الشعر إلا من هذه الموضوعات كالجسم الذي لا يستخرج الغذاء إلا من الطعام المتخير المستحضر ، أو كالمعلم الذي يظن أن المترفين لا يأكلون إلا العسل والباقلاء . كل ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا ، وتنخلله بوعينا ونبت فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر ، لأنه حياة وموضوع للحياة ، وإن التصور هو خير معوان للإحساس وشاحذ للرغبة أوللنفور ، فإن الأم التي تنتظر إلى طفلها الوليد ثم تقضى عشرين سنة وهي تتصوره « عريسا » سعيدا ، لا تفرح به يوم عرسه كما تفرح بتصوره والرجاء في بقائه طوال تلك السنين ؛ فإنما من نسج التصوير نخلق الحلال النفيسة التي نضيفها على آمال الغيب ومشاهد العيان ، فلنجمع لدينا الرغبة والتصور نجتمع لدينا زاداً من الشعر لا يتفد ، وموضوعات

للشعر تشتمل على كل ما تراه العيون وتمسه الأذواق ، ولنتوجه بالحواس
 الراغبة إلى ما نشاء ، نستمرى الشعور به والتعبير عنه ، كما نستمرى المحاسن
 المشهورة والمناظر الماثورة ، لأن المحاسن نفسها لن تهزنا إليها ولن تحل عقدة
 من ألسنتنا حتى يزينها لنا الحس الناشط والخيال المتوفز ، وإن أجل وجه
 لمير بنا في ساعة الجمود والوجوم كما تمر طلعة الخادم العجوز التي نراها صباح
 مساء . وعلى هذا الوجه يرى « عابر السبيل » شعراً في كل مكان إذا أراد ،
 يراه في البيت الذي يسكنه ، وفي الطريق الذي يعبره كل يوم ، وفي الدكاكين
 المعروضة ، وفي السيارة التي تحسب من أدوات المعيشة اليومية ، ولا تحسب
 من دواعي الفن والتخيل ، لأنها كلها تمزج بالحياة الإنسانية ، وكل ما يمزج
 بالحياة الإنسانية فهو يمزج بالشعور واجد عند التعبير عنه صدى مجيئاً في
 خواطر الناس . وعندى أننا في حاجة — نحن أبناء العصر الحاضر — إلى
 هذا التوجيه لإنقاذ النفس الإنسانية ، لا لإنقاذ الملكية الفنية وحدها ، فإننا
 إذا تعودنا العناية بالأشياء ، وجدنا فيها ما يستحق العناية وينفض عن النفس
 تلك التفاهة التي غلبت على الحياة وعلى الشعر والفن في هذه الأيام الحديثة ،
 ثم يضيف في مكان آخر من نفس المقدمة قوله : « فإذا تعودنا أن نشعر
 بما حولنا حق الشعور ، وأن نخلع على اليوم الحاضر ، ما كنا نخلعه على
 الزمن الماضي من سراويل الجمال والخيال ، استطعنا أن نقشع عن أبصارنا
 غشاوة الماضي دون أن نجعل التفاهة نتيجة لانقشاع تلك الغشاوة » .

وإنه وإن يكن هناك خلاف شديد بين الشعراء والنقاد حول موضوعات
 الشعر وما يصلح منها أو لا يصلح لأن يكون مادة لهذا الفن الجميل ؛ إلا أن
 هناك مع ذلك إجماعاً على أن النظم في موضوع قبيح أو تافه بطبيعته لا يمكن
 أن يصبح شعراً أي فناً جميلاً ، إلا إذا استطاع الشاعر أن يضفي الجمال على
 ما يصف أو أن يترعه منه حتى تهزله النفس أو تطمئن حاسة الجمال ، وذلك
 إما بفضل الصور الشعرية التي ينحتها الشاعر من اللغة عند وصفه الشيء
 قافه ، وإما بفضل المشاعر الجميلة الخيرة التي يضيفها الشاعر على الشيء القبيح

أو المؤلم ، أى بفضل المشاركة الوجدانية التى تجمع بين الشاعر وبين ما يصف .

ووصف الأشياء العادية التى تبدو تافهة لم يبتكرها الأستاذ العقاد فى الشعر العربى ، وأكبر الظن أن ابن الرومى هو الذى وجهه هذه الوجهة ، وبخاصة إذا ذكرنا أن ابن الرومى قد كان من الشعراء المفضلين الذين تناوهم العقاد كما تناوهم زميله المازنى بالدراسة والنقد . ولابن الرومى فى شعر المشاهدات اليومية العادية ، أى شعر عابر السيل مقطوعات فنية رائعة مثل وصفه للخباز فى ثلاثة أبيات جميلة اتخذها المازنى موضوعاً لمقال قيم منشور فى « حصاد الحشيم » عن التصوير والشعر الوصفى وهو مقال كان قد سبق نشره فى سنة ١٩٢٣ بصحيفة الأخبار . وهى تلك الأبيات :

ما أنس لا أنس خبازاً مررت به يدحو الرقاقة وشك الملح بالبصر
ما بين رؤيتها فى كفه كرة وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة فى لجة الماء يلتقى فيه بالحجر

ففى هذه الأبيات استطاع ابن الرومى أن يخلق شيئاً من لاشئ ، وذلك بفضل براعة التصوير حيث رأى خياله الناشط ، فى سرعة يد الخباز وهى تعمل فى الرقاقة ، ما يشبه الدائرة التى تنداح فى الماء يلتقى فيه بالحجر . وبفضل هذا التصوير الشعرى الرائع ارتفع الموضوع التافه إلى مستوى الفن الجميل . ولكن البون بعيد بين شاعرية العقاد وشاعرية ابن الرومى ، فالعقاد لا يستطيع أن يتمهل عندما يصف ، ليخلق شيئاً من لاشئ وينحت الصور الجميلة من الحركات التافهة كما يفعل ابن الرومى ، بل نراه يفر من موضوع وصفه على أساس من التداعى ، وهو تداع لا يسوقه الخيال الشعرى ولا الفيض العاطفى بل يسوقه الفكر ، وكثيراً ما يأتى تداعياً متلبساً مجتلباً قد يدل على براعة ، ولكنه لا يدل على شاعرية مصورة ، أو عطف إنسانى عميق ، حتى نرى الشاعر نفسه يضطر إلى أن يقدم بين يديه قصائده إيضاحات

ثيرة لا بد أنه قد أحس بضرورتها بسبب الاجتلاب الواضح في تداعي أفكاره ، وذلك على نحو ما نجد في قصيدته المعنونة « سلع الدكاكين في يوم البطالة » ص ٤٦ من الديوان . حيث يقول : « بشيء من التخيل يستطيع الإنسان أن يسمع سلع الدكاكين تشكو الحبس والركود وتود أن تبرز لتعرض على الناس وتباع ، ولا تفضل الراحة أو الأمان على ما يصيبها من البلى والتزيق بعد انتقالها إلى الشراه ، كما أن الجنين في عالم الغيب لا يفضل أمان الغيب على مضانك الحياة وآلامها . . . ولذلك تظهر الأجنة ألوفا بعد ألوفا إلى هذا المعترك الأليم » .

فهذه المقدمة قد كانت بلا ريب ضرورية لكي نستطيع فهم قول الشاعر في نفس القصيدة عن السلع المقدسة في الدكاكين يوم البطالة :

كالجنين وهو في الغيب سجين
إن تحذره أذى الدنيا وآفات السنين
قال هيا حيث أحيا
ذاك خير من أمان الغيب والغيب أمين

* * *

أطلقونا وإلى الدنيا خذونا
حيث نلقى الآكلين الشاربين اللابسينا
ذاك خير وهو ضير

من رفوف مظلمات يوم عيد تحتونا

وهكذا الحال في الكثير من قصائد الديوان حيث لا يصدر الشاعر عن ملكة خالقة مصورة ، ولا عن عطف إنساني عميق على ما يرى في سوق الحياة من ناس وأشياء بل يفر من الأشياء ، وكأنه قد أغلق دونها قلبه وصرف عنها خياله المصور لينساق وراء ما يتداعى في نفسه من أفكار كثيرأ ما تبدو مفتعلة مجتلبة ، ففي قصيدة بيت يتكلم رآه يترك البيت إلى ما يتصور

من أن ساكنيه قد تعاقبوا على الإقامة فيه في شريط سينمائي يذكرنا بذلك الشريط الذي استهل به شوقي مسرحية «الست هدى» ، حيث نرى الأزواج السابقين لتلك السيدة يتعاقبون على هذا الشريط بحيث لا ندري كيف يمكن أن تندرج مثل هذه الأشرطة تحت اللوحات التي يلتقطها «عابر سبيل» .

بل إن هذه اللوحات نفسها عندما يستقيم للشاعر منهجه لا تلبث أن تصبح تكأة أو تعلقة لترديد بعض الأفكار الفلسفية أو شبه الفلسفية التي لا نرى أى موجب لأن تصاغ شعراً ، عندما يكفيها النثر وهى به أليق ، وبخاصة إذا تجردت من الصياغة الشعرية أو حرارة العاطفة ، مثل تلك الفلسفة القرية المنال التي تتداعى في نفس الشاعر أمام قفص الجييون في حديقة الحيوان حيث يقول :

انتظر يا صديق شيئاً فشيئاً تطبخ القوت كله يديكا
غير أنى أخال ما كان نيئاً منه أجدى في الحالتين عليك
انتظر يا صديق مليون عام أو ملايين لست والله أدرى
إن تدانيت بعدها من مقامى

فقصارى المطاف أن لست تدري.

انتظر سوف تفهم الشيء باسم بعد رسم وغابر بعد حال
فإذا ما طلبت باطل فهم يا صديقي طلبت أى محال
أين بالأمس كنت يوم ابتدأنا والتقيننا بآدم فى الطريق
قد بلغنا فأين تبلغ أينما حين تمضى وراءنا يا صديقي

وكل هذا شعر نظن أنه من الأجدى على الناس ألا يعنوا أنفسهم في فهمه مكتفين بقراءة ما اضطر الشاعر نفسه إلى أن يقدمه بين يديه من نثر حيث قال :

« ما بال هذا القافر الماهر قد وقف حيث هو في سلم الرقي ، ولم يأت على درجات السلم كلها صعودا ووثبا في بضعة ملايين من السنين ؟ هذا سؤال . وسؤال آخر نعود فنسأله : ماذا يفيد من الصعود إن كان قد سعد . الطعام المطبوخ ؟ . . . هو يأكل الآن طعامه نيئاً ، وذلك أنفع . أو يأكله مطبوخاً على يد غيره وذلك أدنى إلى الراحة . أو يفيد العلم ؟ . . . قصاره إذن أن يقول « لست أدرى » كما يقوله الإنسان كلما واجه معضلات الوجود . »

وهكذا نخرج من هذا الديوان بحكم عام وهو أن مثل هذه الموضوعات التي تضمنها ديوان عابر سبيل قد تصلح مادة للشعر إذا وهب الشاعر ملكة تصويرية تستطيع أن تخلق شيئاً من لاشيء ، أو إذا عمر قلبه بالعاطفة الإنسانية بحيث يحنو على ما يشاهد في الحياة اليومية العابرة من محن وآلام وقبح فيفيض عليها من نفسه ويغمرها بعاطفته ، فتجد الإنسانية في عطفه عزاء أو بارقة أمل . وأما أن تتخذ هذه الموضوعات تعلقة لاصطياد بعض الأفكار الفلسفية الدارجة بل واجتلابها ثم صياغتها في أسلوب نثرى مسطح ، فذلك ما لا نراه شعراً ، وننصح بأن يتواضع به صاحبه فيكتفي بالنثر على نحو ما فعل الشاعر في مقدمات قصائده التي كان يستطيع الاكتفاء بها . وإلا فاقية ذلك الشعر الذي يضطر صاحبه إلى أن يترجمه نثراً لكي يفهمه القارئ أو يستسيغه ؟ .

بل إننا لنخشى أن يدفع منهج عابر سبيل الشعر العربي نحو الإلتكاس إلى الهوة التي كان قد وصل إليها قبل البارودي ، عندما كان الأمر قد انتهى به إلى معالجة التوافه ، مثل وصف القلم أو المحبرة أو هدية عنب أو ما شا كل ذلك من موضوعات ، كان الشعراء يفتعلون فيها الشعر ويتسابقون في إظهار المهارة اللفظية أو توليدات الخيال دون أن يحفزهم إلى قول الشعر حافز إنساني قوى ، أو عاطفة حانية أو خيال ، خلاق في غير تصنع ولا اجتلاب ، بل ليخيل إلينا أن الأدب الإجتماعي أو الواقعي الذي يتخذ مادته من واقع

الحياة في الشوارع والأسواق وميادين العمل قلبا يواتيه الشعر، وربما كان النثر وكانت القصة النثرية أو الأقصوصة أصح له وأكثر مواتاة من الشعر.

ولو أننا تركنا هذين الديوانين «هدية الكروان» و«عابر سبيل» اللذين زعم الأستاذ العقاد أنه قد اختط فيهما سيلا جديداً أو طرق موضوعات بكرا في الشعر العربي الحديث، لننظر في إنتاجه الشعري العام الممثل في دواوينه الأربعة الأولى المجموعة في مجلد واحد باسم «ديوان العقاد»، ثم ديوان «من وحى الأربعين»، وديوان «أعاصير مغرب»، وأخيراً ديوان «بعد الأعاصير» الذي صدر سنة ١٩٥٠ — لوجدنا أن هذه المدرسة كلها، أعني مدرسة العقاد وشكري والمازني قد صدرت في مستهل حياتها عن ثورة عارمة لا ضد الأدب التقليدي ومثليه فحسب، بل وضد الحياة ذاتها وظروف تلك الحياة التي برموا بها وتمردوا عليها، وإن يكن كل منهم قد ساير مزاجه الخاص وطبيعته الذاتية في إعلان تلك الثورة وفي صياغة شكواه من الحياة. وإنه لمن الغريب أن نلاحظ ما سبق أن أوضحناه في محاضراتنا عن المازني من أن هذا الأديب العظيم الذي انتهى إلى النثر وإلى السخرية اللاذعة، قد كان أكثر الثلاثة التهاباً في العاطفة، وأعنفهم شكوى في صدر حياته عندما كان يقرض الشعر، حتى لنرجح أنه قد قصد العبارة عن نفسه في تلك القصيدة القوية التي سماها «قئ في سياق الموت»، وقال فيها:

نعد أنفاسه ونحسبها والليل فيه الظلام يلتطم
إذا خروج الحياة أجهده تساقطت عن جبينه الديم
صدر كصدر الخضم مضطرب جحافل الموت فيه تزدهم
إن قام ملنا له بمسغنا أو نام خفت بوطننا القدم
يرتاع من طول نومه الأمل ويستكين الرجاء والسأم

كأنما الخوف من تردده خيل لها من رجائنا لجم
خلناه قد مات وهو في سنة رنأتم الجفن وهو مخترم
قد قلصت ثغره منيته كأنه للحمام يتسم

نقول إننا لا نستبعد أن تكون هذه المقطوعة القوية صورة تصورها
الشاعر عن نفسه ، وذلك لأن كل شعره من هذا النوع الرومانسى الحالك
السواد ، بل لقد رأينا يرثى نفسه حيا كما رأينا يكتب وصيته وهو حي
على نحو ما سبق أن فصلنا في تلك المحاضرات .

وأما العقاد وشكري ، فإن ثورتهما على الحياة لم تكن ثورة عاطفية
رومانسية بقدر ما كانت ثورة عقلية رمزية ، يخيل إلينا أنها قد وصلت
عندهما إلى حد زعزعة الإيمان بالله نفسه وبالحياة الآخرة ، فضلا عن الإيمان
بمثل الحق والخير في هذه الحياة . ولعلنا نستطيع أن نجد هذه الروح الثائرة
المستمدة على كل شيء في قصيدتين بالذات ، إحداهما لعبد الرحمن شكري
عنوانها « حلم البعث » ، ص ٣١ : ٣٢ وثانيتهما للعقاد بعنوان « ترجمة
شيطان » ، ص ٢٣٨ وما بعدها . أما حلم البعث فيقول فيها شكري :

مرت على قرون لست أحفظها	عدا كأن مر بي الآباد والقدم
حتى بعثت على نفخ الملائك في	أبواقهم وتنادت تلکمو الرمم
وقام حولى من الأموات زعنفه	هوجاء كالسيل جم لجه عرم
فذاك يبحث عن عين له فقدت	وتلك تعوزها الأصداغ واللمم
وذاك يمشى على رجل بلا قدم	وذاك غضبان لا ساق ولا قدم
ورب غاصب رأس ليس صاحبه	وصاحب الرأس يكيه ويختصم
جاءت ملائكة باللحم تعرضه	ليلبس اللحم من أضلاعنا الوضم
رقدت مستشعرا نوماً لا وهمهم	أنى عن البعث في نوم وبى صمم

فأعجلوني وقالوا قم ولا كسل ينجي من البعث إن الله محتكم
أستغفر الله من لغو ومن عبث ومن جناية ما يأتي به الحكم

وبالرغم من أن شكرى قد اعتذر في البيت الأخير من هذه المقطوعة
العاية عن اللغو والعبث والجناية التي يأتي بها الحكم — إلا أن هذه الصورة
المريعة تكاد تنفرد في قوتها بين الأدب العربي كله ، بل إنها لتذكرنا بتلك
العبقرية العاية التي صدر عنها كبار الشعراء العالميين مثل ملتون أو دافني
أو أبي العلاء المعري في وصف بعض مشاهد العالم الآخر . وإن تكن
صورة شكرى قد عكست حالته النفسية الخاصة وهي حالة محزنة تشك
في البعث بل ولا تريده وتفضل عليه النوم والصمم ، أى الفناء المطلق . كما
أنها لا تستطيع أن تتصور ذلك البعث ولا على أى نحو سيكون ، وكيف
تجمع أشلاء الناس حتى يستوى من كل مجموعة نفر سوى . بل
ويتصور الشاعر الإنسانية في العالم الآخر وعند البعث ، على نحو ما هي عليه
في حياتنا الراهنة من فساد وانحطاط ، فهذا يسرق رأس ذاك ، وهذا يخطف
رجلاً أو ساقاً لا تلائمه ، بل والملائكة أنفسهم يحملون اللحم ليبشوا عن
العظام التي يستطيعون أن يكسوها بها . وليست بعد كل هذا ثورة نفسية
ولا تمرد وسخرية من هذه الحياة ، بل ومن الحياة الأخرى أيضاً ، كما
ليست هناك صورة للبعث أبشع ولا أشد هولاً من الصورة التي رسمها
الشاعر ، حيث يختلط الحابل بالنابل وتتوزع الأشلاء بين الناس خطفاً وسرقة
وخطب عشواء ، ويمر الملائكة وسط تلك الهياكل العظمية وهم يحملون
اللحم البشرى ليوذعوه على تلك الهياكل . يا لها من صورة ! ويا له
من خيال !

وإذا كان كل من المازني وشكرى قد نجح في التعبير عن حالة التمرد
والثورة التي إشتك فيها الفرسان الثلاثة ، أحدهما بالعاطفية الرومانسية المباشرة
والآخر بالخيال الرمزي العنيف ، فإن العقاد قد حاول هو أيضاً أن يعبر عن

نفس الحالة بطريقته الخاصة وهى الطريقة العقلية ، وإن يكن قد لجأ هو الآخر إلى طريقة الرمز ، ولكنه رمز حاول أن يجمع فيه بين القصص والفكر فى قصيدة ، كان من الممكن أن تتمخض عن دراما عقلية ناجحة لو سلسلت للعقاد الصياغة الشعرية ، وقربت منه المعانى بحيث يسيطر عليها سيطرة تامة ، تمكنه من الإفصاح فى وضوح عما يريد ، بدلا من ذلك العسر والغموض اللذين سبحت فيهما القصيدة إلى حد اضطّر الشاعر نفسه إلى أن يقدم بين يدى القصيدة مجملا عاما لفكرتها ، وهو يحمل ما كنا بدونه نستطيع أن نخلص إلى ما يريد الشاعر الإفصاح عنه فى هذه القصيدة الطويلة ، بل واضطر الشاعر إلى أن يشرح فى هوامش القصيدة الكثير من المعانى الجزئية التى قصد إلى التعبير عنها ثم أخس أنه لم ينجح فى الإفصاح عنها بالشعر ، فاضطر إلى أن يفسرها ، أى أن يعبر عنها من جديد بالنثر فى حواشى القصيدة .

قال الشاعر فى مقدمة ترجمة شيطان : ص ٢٣٨ ، فى هذه القصيدة قصة شيطان ناشئ سئم حياة الشياطين وقاب من صناعة الإغواء لهوان الناس عليه وتشابه الصالحين والطارحين منهم عنده ، فقبل الله منه هذه التوبة وأدخله الجنة وحفه فيها بالخور العين والملائكة المقربين . غير أنه ما عثم أن سئم عيشة النعيم ومل العبادة والتسبيح وتطلع إلى مقام الإلهية لأنه لا يستطيع أن يرى الكمال الإلهى ولا يطلبه ، ثم لا يستطيع أن يطلبه ويصبر على الحرمان ، فجهر بالعصيان فى الجنة ومسحه الله حجراً ، فهو ما يبرح يفتن العقول بجمال التماثيل وآيات الفنون ، ويوضح الشاعر فى نفس المقدمة طابع هذه القصيدة الشخصى أو الذاتى إذ نخبرنا بالحالة النفسية التى صدرت عنها فيقول : وقد نظمت هذه القصيدة فى أواخر الحرب العظمى (يعنى الحرب العظمى الأولى) فكل ما فيها من الألم واليأس فهو لفحة من نارها وغيمة من دخانها .

وأكبر الظن أن الشيطان فى هذه القصيدة هو الشاعر نفسه ، وأن هذه

الترجمة إنما تعكس أطوارا نفسية مر بها الشاعر وبلغت ذروتها في نهاية الحرب العالمية الأولى ، التي قال العقاد في رثائه المازني أنها كانت قد ولدت في النفوس عندئذ الكثير من الشك والتمرد على القيم الانسانية والمثل العليا ، مما لانستبعد معه أن يثور الشاعر على كل شيء في الحياة وماخلف الحياة وما بعد الحياة ، على نحو ما رأينا صاحبيه المازني وشكري يثوران ، وتتخذ ثورة كل منهما الصورة التي تلائم مزاجه وتماشي طبيعته الإنسانية والفنية .

ومنذ مطلع القصيدة تطالعنا طبيعة العقاد الشعرية في جفافها العقلي وصياغتها الثرية وروحها التعليمية حيث يقول :

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم غسق الظلواء في قاع صقر
ورمى الأرض به رمى الرجم عبره فأسمع أعاجيب العبر
وبعد أن دعانا الشاعر إلى أن نسمع أعاجيب العبر أخذ يقص تلك
الأعاجيب في مائة مقطوعة وعشر كل مقطوعة من بيتين متحدى القافية .
في شعر جهام يعوزه الماء والرواء ، بل التعبير والإيضاح ، وإن كنا نحس
أن هذا الشيطان الرجم قد نفس عن الكثير مما كان يعتمل في نفس الشاعر
أو يضنى فؤاده من ثورة وتمرد مثل قوله :

إنما الصدق نبات ما نما قط بالخير وقد ينمو الهوى

* * *

إنما الصدق وبال يفترى وأحق الحق ما يوحى الرجم
أبطل الباطل لا يؤذى الورى وأحق الحق يودى بالصميم

* * *

بل ونلمح فيها تمردا على العلاقة المفروضة بين الله والعالم حيث يقول :
وسيقى الكون في جوهره أبدا شيئين مها اقترا
خالق قام على عنصره ومخالق رأوه احتجا

صانع يحيى البرايا منعما وبرايا صنعها مَنْ وجود
وكلا هذين موجود فما أبعد البون لعمري في الوجود
عفوك اللهم أولا عفولي طال بي حليمك فابعث وجلك
أنت لا تخطر لي في أُملي لا تكن توبة نفسي أملك
وأدع في خلقك يسجد من رجا خللك الأعلى فما نحن سجد
لنكون إذا صبح الحجا حجرا صلدا ولا هذا الوجود

وإنه وإن يكن الشاعر قد نسب إلى الشيطان الرجيم كل هذا التجديف
السمج إلا أننا لا نشك في أن كل هذا التجديف إنما ينضج من الحالة النفسية
التي صدر عنها الشاعر . وهي حالة نظن أن المازني قد كان أكثر رقة وشاعرية
في التعبير عنها برومانسيته العاطفية المؤثرة ، كما كان شكري أكثر شاعرية
برموزه وصوره الشعرية المفزعة ، وذلك بينما تكبر العقاد وتجبر بعقله
العملاق ليسمعنا هذا التجديف وأمثاله في لغته العقلية الجافة الغامضة .

وبالرغم من كل ذلك فإننا لا نريد أن نترك الحديث عن العقاد قبل أن
ننصفه . ونحن ننصفه من أنفسنا أو من القراء بقدر ما ننصفه من نفسه ، فنقرر
أن العقاد لم يحرم من الشاعرية ولكن شاعريته ليست تلك الشاعرية
الفكرية التي يعتز بها كعملاق من عماليق الفكر ، وإنما هي تلك الشاعرية
الساذجة التي استطاعت أحيانا أن تفلت من العملاق وكبريائه لتشكو
الحياة كما شكها جميع الشعراء ، في لغة مباشرة ساذجة على نحو ما رأينا في
الـ « نفثة » التي صدرنا بها حديثنا عن شعره ، ثم على نحو ما نرى في عدد من
قصائده الأخرى .

ومن الغريب أن نلاحظ أن هذا العملاق الأعزب شديد الشغف
بالأطفال ، رقيق الشعر في حديثه إليهم أو عنهم ، وله في هذا قصائد تكاد
تذكرنا بنغمات فيكتور هيجو في قصائده التي نظمها كجد وجمعها في ديوان
خاص .

ففي الجزء الأول من ديوانه ص ٤٩ تحت عنوان « غيرة طفلة »
نراه يقول :

ما كان أملح طفلة من غير شيء تخجل
صاحكتها فتمايلت وشعورها تهدل
ورجوت منها قبلة فأبت كمن يتدال
وتعبت وهي تصدني حيناً وحيناً تقبل
فرفعت مرآة لها فطلعت تتأمل
قلت انظري في وجهها أفأنت أم هي أجمل
قالت وفيها غضبة أنا بالملاحة أمثل
ومضت تقول إلى متى تنسى الجميل وتجهل
وأقول أيكما إذن أدعوها فأقبل
عظفت على وكل محبو ب يغار فيسهل

وفي صفحة ٥٧ من نفس الديوان تحت عنوان « رثاء طفلة » نسمعه
يقول :

زهرة كان وجهها نور قلبي وناظري
حملتها يد الردى حمل من لم يحاذر
فتواتر ولم يزل عرفها ملء خاطري

* * *

يا ضياء تضمنته بطون الدياجر
قد أجنوك في الثرى يا جنين الضمائر
فالزمي الرسم حين لا حلم في عين باصر

فإذا أقبل الدجى وغفا كل ساهر
فاطرقينا مع الكرى حلما غير نافر
وصلى عيشك الذى كان أحلام سادر
وامرحى فى صدورنا واضحكى فى السرائر
ثم عودى إذا الصبا ح تجلى ، فباكرى
إن صعبا على الصغا ر احتباس المقابر

ففى هذا الشعر الخفيف اللطيف أو الرقيق المثر لا نلح أثرا للعملاق وجبروته، ولكنتنا نحس روحا شاعرية لطيفة فى تصوير تلك الطفلة العابثة المدلة فى تمايلها وشعورها المتهذلة، ثم فى رثاء تلك الطفلة التى يدعوها الشاعر إلى أن تعود فى الحلم لتمرح فى صدره وتضحك فى سريره، وأخيرا فى هذا الأسى الإنسانى الذى بلغ الذروة فى قوة الشاعرية المعبرة حيث يقرر الشاعر فى بساطة إنسانية نافذة :

إن صعبا على الصغا ر احتباس المقابر

بل إن هذا العملاق الجبار ليتضاءل حتى يصبح شاعرا غنائيا مؤثرا عندما يبكى حظ الشعراء فى ص ٨٣ من نفس الديوان فيقول :

ملوك فأما حالهم فعييد وطير ولكن الجدود قعود
أقاموا على متن السحاب فأرضهم بعيد وأقطار السماء بعيد
مجانين تاهوا فى الخيال فودعوا راحة هذا العيش وهو رغيد
وما ساء حظ الخالمين لو أنهم تدوم لهم أحلامهم وتجدود
فوارحمتا للظالمين نفوسهم وما أنصفتهم صبة وجدود
ويذرون من مس العذاب دموعهم

وينظم منها جوهر وعقود

بنى الأرض كم من شاعر فى دياركم

غبن ، وغبن الشاعرين شديد

بنى الأرض أولى بالحياة جميلة

حب تناجيه بأسرار قلبها ومهما ترد فى العيش فهو يريد

على أنه قد يبلغ السؤل خاطب خلى ويزوى عن هواه عميد

بنى الأرض لا تنضو له السيف إنه يذاد عن الدنيا وليس يذود

أريد به للناس خير فلم يزل به عمه عن نفسه وشروء

تجمعت الأضداد فيه فحكمة وحمق وقلب ذائب وجمود

حماده صبر فى الحياة وإنما هى النار تحب ساعة وتعود

مقيم على عرش الطبيعة حاضر ولكنه بين الأنام فقيد

إذا جال بالعينين فالكون بيته فإن مد بالكفين فهو طريد

وأقصى مناه فى الحياة نهاره وأدنى مناه فى الممات خلود

رى الغيب عن بعد - فقبل عهده قديم ، وماضيه القديم جديد

إذا عاش فى بأسائه فهو ميت وإن مات عاش الدهر وهو شهيد

شقاوته فى الشعر وهو هناؤه وليس له عن حالته محيد

جنون أحق الناس طرا بهجره أولو الفهم لو أن الفهم تفيد

بل لقد يخرج العملاق عن نفسه وينس ذاته ليتحدث عن الزمار
(ص ٦٦ ج ١) حديثاً شعرياً جميلاً وإن لم ينس توليداته العقلية المعهودة

دون أن تفسد هذه التوليدات روح القصيدة الشعرية :

أيها المستعيد صوتاً شجياً حسب هذا الفؤاد رجع حنينه

نفثات الزمار تذكى أوارا رابى طول برده وسكونه

وكان المزمар يذكر عهداً كان همس الصبايحى غصونه
 علموه وما به من غرام أنة الوجد صفوه وحزينه
 أين من زفرة المحب نسيم طالما هز مهده يمينه
 كان هذا الهواء طلقاً فلما حبسوه أبكى بيت أنينه
 أيقظ النفس والخواطر وسنى فنزا كل خاطر من كمينه
 أنا والريح منشدان كلانا يطرب الناس من خلال سجونته

ففى هذه القصيدة وأمثالها « كلية الوداع » (ج ١ ص ٦١) و « كأس
 على ذكرى » (ج ٢ ص ١٤٤) و « عيش العصفور » (ج ١ ص ٩٧) وأمثالها
 نجد شاعراً ، لا عملاقاً من عماليق الفكر ، ولا مخترعاً من مخترعى الشعر ، الذين
 يظنون أنهم قد شدوا لربة الشعر قيثاراً جديدة عند ما أدركوا أن الكروان
 طائر مصرى أحق بالشعر من البلب ، أو أن الكواء فى دكانه والجيبون
 فى قفصه والسلع المحبوسة يوم العيد فى واجهات الدكاكين ، أحق بشعر
 « عابر السبيل » من زهر الرياض وأمواج البحار . فالشعر ليس بموضوعاته
 بقدر ما هو روح وديباجة ونبض حياة . والعقاد غير محروم من روح
 الشعر ولا من نبض الحياة ، ولكنه اصطنع راضياً أو كارهاً لنفسه
 شخصية عملاقة متجبرة أرادت أن تصرع الشعر ، وأن تصرع الحياة ،
 ولكن هيات ! فالعقاد لم يقل شعراً إلا عندما هزمت روح الشعر
 وسيطرت عليه . وأما عندما يتعالى العملاق ويصول ويجول فإن الشعر
 يولى الفرار .

عبد الرحمن شكرى

شاعر الاستبطان الذاتى

على أنه إذا كان العقاد والمازنى قد اضطلعوا بععبء ضخم فى حركة النقد التى صاحبت الدعوة إلى تجديد الشعر فى مستهل هذا القرن ، وكانت لملتئمتها آثار قوية فى رأى العام الأدبى، فإنه من الحق ألا يغفل التاريخ الأدبى الأثر الكبير الذى كان للشاعر الأصيل عبد الرحمن شكرى فى العقاد والمازنى وخاصة الأدباء ، وبالتالى فى توجيه الحركة الأدبية بطريق غير مباشر .

والواقع أن طبيعة عبد الرحمن شكرى الانطوائية قد حالت بينه وبين الإتصال بالرأى العام اتصالاً مباشراً والتأثير فيه ، على نحو ما فعل زميلاه المازنى والعقاد اللذان اتصلا بالصحف وواصلوا الكتابة فيها ، ثم جمعا مقالاتهما فى كتب قرأتها ولا تزال تقرأها الأجيال المتعاقبة .

والكتاب الثلاثة يجمعون على أنهم قد أصيبوا منذ مطلع شبابه بأزمة نفسية عاتية أصابتهم بالقلق والتشاؤم والتمرد ، ونضحت هذه الحالة النفسية فى أشعارهم . ولكن المازنى والعقاد استطاع كل منهما أن يتغلب على تلك الأزمة وأن ينجو منها بحياته وملكاته سليمة ، وذلك بينما ناء عبد الرحمن شكرى تحت عبء هذه الأزمة التى حطمت نفسه وأسكتت صوته ، بالرغم من أنه لا يزال حياً متقاعدًا بعد أن أنفق فى التعليم عشرات السنين .

لقد تغلب المازنى على أزمته النفسية بفضل فلسفته الساخرة على نحو ما أوضحنا فى المحاضرات التى خصصناها فى العام الماضى لهذا الأديب العظيم . وأما العقاد فالظاهر أنه قد تغلب على أزمته بخروجه من نفسه ، ومغامرته فى الحياة السياسية والفكرية ، وإن كنا نخشى أن يكون انتصاره قد جاء بفضل اتجاهه وجهات قد لا تخلو من نقائص ، نالت من ملكاته

أو انحرفت بها عن الاعتدال الذى لابد منه حتى لا تفسد الحقائق . وأوضح هذه الاتجاهات هو العنف فى الخصومة وشدة اللجج ، بما يستتبع ذلك من إفراط فى الجدل ، إفراطا كثيرا ما يخرج عن الصدق إلى مجرد المهارة العقلية ، التى قد تصبح سفسطة وتوليدات مجتلبة . ثم فرط الاعتداد بالنفس وبكبرياء الفكر إلى حد مسرف .

وهكذا استطاع الأديبان الكبيران الخروج من أزمتيهما النفسية ، وذلك بينما ظل شكرى غارقا فى تلك الأزمة حتى تحطمت حياته وهو حى .

والواقع أن حياة شكرى تمثل قصة نفسية أصيلة مؤثرة تستحق البحث والتحليل ، بحثاً وتحليلاً كفيلاً بأن يلقى الضوء لآعلى حياة ذلك الجيل المصرى فحسب ، بل وعلى حقائق النفس البشرية بوجه عام .

ولقد وضع شكرى بين أيدينا الوثائق الكافية لدراسة هذه القصة دراسة دقيقة منتجة ، ويكفينا أن نذكر فى هذا السيل دواوين شعره السبعة التى ظهر الجزء الأول منها « ضوء الفجر » سنة ١٩٠٩ ، وظهر الجزء السابع « أزهار الخريف » على الراجح سنة ١٩١٨ . بينما لم يظهر الجزء الأول من ديوان العقاد إلا فى سنة ١٩١٦ ، والجزء الأول من ديوان المازنى فى سنة ١٩١٣ .

كما نذكر بنوع خاص ذلك الكتيب الشائق الذى نشره عبد الرحمن شكرى باسم « الاعترافات » فى سنة ١٩١٦ ، وتوجد منه بضعة نسخ ضمن مكتبة المرحوم طلعت فى المكتبة المصرية العامة « أدب ٣٢٧٤ - ٣٢٧٧ » وهو كتاب رائع نعتقد أن فيه مفتاح شخصية عبد الرحمن شكرى وأدبه . ومن يقرأ هذا الكتاب لا يمكن إلا أن يفكر فى اعترافات كبار الأدباء من أمثال روسو وجيته وشاتوبريان ، بل وتحليلات وتأملات كبار المفكرين والأدباء من أمثال پاسكال ومرسيل بروس ، حتى ليخيل إلينا أن هذا الكتاب يعتبر من أهم وأعمق وأجمل الوثائق النفسية التى ظهرت

في الأدب العربي الحديث ، بل ونعتقد أنه يرتفع إلى مستوى أمثاله ، من مؤلفات كبار الأدباء العالميين .

وكتاب الإعترافات هو خير مرشد لفهم نفسية عبد الرحمن شكري المنعكسة في شعره بحيث لا يمكن أن نفهم هذا الشاعر الكبير الفهم الصحيح إلا على ضوء هذا الكتاب .

وعبد الرحمن شكري لا يعترف صراحة بأن هذه الاعترافات هي اعترافاته الخاصة ، بل يزعم أنها اعترافات صديق له يرمز لإسمه بالحرفين (م . ن) . ويزعم في خطاب استهل به الاعترافات أن صديقه هذا قد مل الحياة في عالم المدنية فرأى أن يهيم في مجاهل السودان ، لأن صحراءها أشبه بالأبد الذي أحبه ، من المدن ، وإن كانت الصحراء ستضيق بنفسه كما ضاقت المدن . وقد رأى أن يودع مذكراته عند شكري لكي تذكره بما كان بينهما من الود ، ثم طلب إليه إذا مضت سنة ولم يراجعها ، أن ينشرها إذا وجد في نشرها ما يفيد . ولما كانت سنوات قد مضت لم يسمع شكري في خلالها شيئاً عن صديقه صاحب الاعترافات ، وجعل يسأل عنه حتى علم أنه صار يهيم في فيافي السودان حتى وصل إلى بلاد نيام فأكله أهلها ، لأنه كان يحتقر الإنسانية ، فانتقمت منه بأن أكله أبناؤها ، وهو انتقام ثبت أنه كان مصيباً في احتقاره إياها ، وإن يكن بعض الناس قد زعم أنه لم يمت وأنه توغل في أواسط إفريقية إلى مواطن الزوج ، فأسرته قبيلة منهم تدعى قبيلة الشناجة . ولكنهم أعجبوا بسكونه وعبوسه وكسله وقلة مبالاته بما يقع حوله من أمور الحياة ، فاتخذوه إلهاً حاسبين هذه الصفات من صفات الله . وعلى هذه الرواية يكون صديقه لا يزال حياً يرزق يعبد زواج قبيلة الشناجة بعد أن جعلوه إلهاً وعلى أية حال فإن شكري لم ير ما نعا من أن يجمع هذه المذكرات وأن ينشرها .

ولقد فسر شكري قيمة هذه الاعترافات وفائدتها في المقدمة التي كتبها لها

قائلاً « إن الكثير من القراء سيرون نفوسهم مكبرة مرسومة في هذه الصفحات ، وسبب ذلك أن العوامل الاجتماعية التي تعمل في نفس الفرد منا ، تعمل أيضاً في نفوس سائر الأفراد . فصفات الشباب المصرى هي صفات « م . ن » ، صاحب الاعترافات ، فالشباب المصرى في حالة أمتنا الاجتماعية الحاضرة عظيم الأمل ولكنه عظيم اليأس وكل منهما في نفسه عميق مثل الأبد . والسبب في ذلك أن حالتنا الاجتماعية تستدعى شدة الأمل وشدة اليأس . وما زلت أجد بين حالة الأمة الاجتماعية وبين نفوس أفرادها رابطة متينة . فالشباب المصرى يكثر من إساءة الظن ، وهي صفة اشتهر بها المصريون . والسبب في سوء ظنه عصور الاستبداد الطويلة التي مرت على مصر ، فإنها أبقت هذا الإرث في نفوس الأفراد لأن الاستبداد يبعث سوء الظن . والشباب المصرى ضعيف العزيمة ، كثير الأحلام والأطباع والأمانى ، يمضى أيامه في الأحلام بدل أن يمضيها في مزاولة الأعمال . وكذلك الخوف ، فإن شجاعة الشاب المصرى شجاعة متقطعة مبتورة ، شجاعته تستحي من نفسها . وأما خوفه فهو مبدأ عام . والشباب المصرى عنده ميل عظيم إلى مزاولة الأعمال العظيمة المحمّدة ولكنه يعجز عنها ، والشباب المصرى مهيج العواطف ولكنه غير عظيمها ، وهو كثير الغرور لأنه كثير الأحلام والأمانى ، وهو ليس عنده شيء من الاعتماد على النفس . وهو شديد الإحساس ولكنه يبكى في ضحكه ويضحك في بكائه ، وهو كثير الشكوى والتضرر ، قليل الصبر مثل صاحب الاعتراف ، تحز في نفسه قيود القدر المحتوم فيجهد أن يصدعها عنه فلا يقدر ، فيزداد حزناً ويأساً ويفكر ، ولكن تفكيره غير منتظم . وهو كثير الحيرة والشك بالرغم من غوره . يترك ما يعنيه لما لا يعنيه . لا يعرف أى أفكاره وعاداته القديمة خرافات مضرة ، ولا أى أفكاره وعاداته الجديدة حقائق نافعة . من أجل ذلك يضره القديم كما يضره الجديد ، فهو من قديمه وجديده غريق بين لجنتين . أو مثل كرة في أرجل المقادير ، .

ويرسم لنا شكرى صورة لصديقه (م. ن) فيقول «كان رحمه الله شاباً يحب القراءة والتفكير ، وكانت تلوح في عينيه علامات السأم والحزن والتفكير ، وقد تقلصت شفته السفلى تقلص السخر . ولكن كان يلوح على وجهه بالرغم من ذلك أنه كثير الحنان رقيق القلب . وأحياناً كنت لا ترى في وجهه شيئاً من الحزن أو الألم ، وفي بعض الأحيان كان وجهه مثل السماء التي تراكت سحائبها وتلبدت غيومها . وكان كثير من الناس يسيئون به الظن كما كان يسيء بهم الظن ، فهم أساءوا فهمه فأساء فهمهم كما هي الحال بين الناس قاطبة . وكان أحياناً شديد التواضع وأحياناً شديد التكبر . كان لا يعرف كيف يعاشر الناس ويداريهم ، يأخذ ما صفا ويتخاضى عما كدر ، ويحتال للحياة ولاستجلاب السعادة فضاقت بنفسه الصحراء بعد أن ضاقت بها المدن كما يقول هو نفسه » .

وبعد هذه المقدمة يسوق شكرى اعترافات صديقه المزعوم في فصول سريعة خاطفة غزيرة المعاني والإيحاءات قوية الرؤية الشعرية ، قوة تقذف في تضاعيف الأسلوب بصور نادرة المثال ، فيتحدث عن ذكرى الطفولة ، وظل الظهر ، وأزهار الشباب ، وشعر الألوان والروائح ، وسماء الأمل ، وأحلام الأدباء ، وأطوار العقيدة ، ولذة الحياة ، وعشق أصحاب الفنون ، والإحساس والحياة ، والغرور ، والخوف والعى ، ووسائل النجاح ، والحياة والوحشية ، والحياة والرحمة ، وضعف العزيمة ، وسلطان القضاء ، وخواطر الانتحار ، والعجب واليأس ، والكذب ، والخوف والوهم ، وسوء الظن ، والفزع من التهم ، والخذر ، والخوف والرحمة ، وداء الضمير ، والمجرمون والأبرياء ، وأمواج النفس ، والأبد في دقيقة ، وجنون الأمانى ، والضاحك الباكي ، وعبث الفكر ، وطعم الذل ، وسخر القضاء ، والإنسان والكون ، وبقاء النوع ، وسعادة الفرد ، وظل الموت ، وخاتمة المطاف .

وفي نهاية الاعترافات نطالع خاتمة تتضمن « كلمة المؤلف في نقد المعترف » وفي هذه الخاتمة يتناول شكرى بالدعابة والسخرية اللاذعة

اعترافات صديقه بما فيه من نقائص ، ثم يطمئن القراء في سخرية لا ذعة إلى أنهم براء من مثل تلك النقائص ، بل ويزعم أن صديقه نفسه ربما كان بريئاً من بعضها وذلك بحكم أنه أديب ، والأديب قد ينجح خياله إلى المبالغة ، ويقول في ذلك « إن من الخطأ ألا نميز بين هملت وشكسبير ، أو بين قرتر وجيته . نعم إن شكسبير كان يرجع إلى نفسه في تفهم العواطف وحركاتها ، ومن هذا الوجه يصح أن نقول إن في كل فرد من أفراد قصصه شيئاً منه . لأن روح الأديب ليست بالروح الجامدة الصلبة ، بل إن فيها من المرونة ما يمكنها من التشكل بأشكال متباينة والتزيي بأزياء مختلفة ، فتارة تراها في جسم هملت ، وتارة في جسم مكبث ، وتارة في جسم فولستاف . وتارة في جسم روميو أو چوليت وتارة في جسم شيلوك » .

وفي المقالات التي كتبها المازني عن شكرى في كتاب « الديوان » تحت عنوان « صنم الألاعيب » يحزم المازني بأن هذه الاعترافات هي اعترافات شكرى الخاصة ، وأن عنوانها الأول كان « خواطر مجنون » ، وهو يذكر هذا العنوان الأخير لكي يجمع بينه وبين قصة لشكرى لم نعثر عليها باسم « الحلاق المجنون » ، ويتخذ من ترديد شكرى لكلمة « الجنون » و « المجنون » دليلاً على أن شكرى مصاب فعلاً بالجنون . ثم يأخذ في تدعيم هذا الاتهام القاسى بفقرات يقتبسها من الاعترافات عن سوء ظن صاحبها بالناس وشدة وسواسه وعن الخوف ورؤية الأشباح ، وهذيان الحواس ، وأمثال ذلك مما نطالعه فعلاً في الاعترافات ، وهى كلها خواطر ، وتحليلات ، لا يمكن أن تقطع بما يقول به المازني من جنونه صاحبه ، وذلك لما هو معلوم في بداهة الطب ، بل وبداهة العقل ، من أن المجنون لا يعي جنونه بل ويدعى على جميع الناس الجنون ما عدا نفسه .

ولكنه إذا كانت استنتاجات المازني الظالمة غير صحيحة ، فإننا مع ذلك نرجح صحة ما أكده من أن هذه الاعترافات هي اعترافات شكرى نفسه ، وإن يكن قد أخرجها في صورة قصة صديقه (م . ن) ، وذلك في الحدود

التي أوضحها شكرى نفسه عند نقده لتلك الاعترافات ، وهي أنها لا تخلو من إسراف الأديب في تصوير حقائق النفس البشرية ، وإن كانت هذه الاعترافات صادقة في تصويرها العام ، بل وتتضمن صورة تحليلية عميقة لجليل شكرى كله ، فضلا عن تصويرها لجانب مشترك بين نفوس البشرية قاطبة ، رغم ما في تعميمها على كافة البشر من إسراف .

والواقع أن الاعترافات تصور أصدق تصوير نفسا خاصة هي نفس شكرى كما تظالعتنا في دواوينه .

ومراجعة دواوين شكرى تجد أنه كان يجمع بين التيارين اللذين انفرد بكل منهما واحد من صاحبيه المازنى والعقاد ، ونعني بهما التيار العاطفى الشاكى المتمرد المتشائم ، وهو تيار المازنى فى شعره ، ثم التيار الفكرى الذى تميز به العقاد فى شعره العقلى الإرادى الواعى بما يريد ، وكأن كلا من هذين الشاعرين قد أخذ عن شكرى التيار الذى يلائم طبيعته .

وأما شكرى فقد احتفظ بالتيارين وسلط أحدهما على الآخر ، ومن هذا التسليط نبعث مأساه حياته ، فهو شاعر عاطفى حساس ، ولكنه سلط عقله على عواطفه ومشاعر حياته وما فيها من رغبة وتلهف ، وبذلك جاء شعره أصيلا متميزا بطابعه الخاص ، فهو لا يمكن أن يوصف بأنه شعر عاطفى ولا بأنه شعر عقلى ، ولكنه شعر ذو طابع خاص يمكن أن نصفه بأنه شعر التأملات النفسية أو الاستبطان الذاتى .

والاستبطان الذاتى منهج فلسفى معروف فى علم النفس الكلاسيكى باسم Introspection أى تأمل العقل فى النفس البشرية وتحليل عناصرها كوسيلة لمعرفة تلك النفس ، وهو منهج أخذ يستهدف فى القرن الأخير لهجمات علماء النفس التجريبيين الذين يقولون بأن العقل الإنسانى لا يستطيع أن يلاحظ نفسه ويتأملها ، وإلا كان مثله كمثل من يقف فى النافذة ليرى نفسه مارا بالشارع . وإن يكن هذا الهجوم لا يخلو من مغالطة وإسراف . وذلك

لأن العقل البشرى يستطيع أن ينعكس حتى على نفسه ، وأن يحلل عناصره وعملياته فضلاً عن تحليله لما فى النفس من قوى أخرى غيره . سواء أ كانت هذه القوى فطرية كالغرائز والميول ، أو مكتسبة كالأخلاق والعادات والمواضعات .

الاستبطان الذاتى ليس إذن عاجزاً عن اكتشاف حقائق النفس البشرية وخفاياها ، بل لعله من أهم منابع تلك المعرفة ، فأن الإنسان بفضلته يعمل فى نفسه ، ويضعها تحت مراقبة العقل الدائم . ولكن خطر هذا المنهج يصيب أصحابه أنفسهم ، وبخاصة إذا كانوا من الأدباء والشعراء المتوقدى الإحساس ، الصارمى الضمائر ، لا من الفلاسفة الذين يحلون ذراتهم إلى موضوعات للدرس تكاد تكون منفصلة عن حياتهم الخاصة وسلوكهم فى تلك الحياة .

وهذا الخطر هو ما أصاب عبد الرحمن شكرى فعلاً . فقد انتهى به التأمل فى نفسه واستبطان ذاته حداً جاوز ما رأيناه فى بعض الشخصيات الروائية ذاتها ، مثل شخصية هاملت التى حللناها فى كتابنا « نماذج بشرية » ، وأوضحنا كيف أن شكسبير جعل من تفكير هاملت وكثرة تأمله فى نفسه معولاً حطم إرادته وشله عن العمل الذى كرس حياته له ، وهو الانتقام لأبيه . كما أن كثرة التأمل والاستبطان الذاتى لا يشلان الإرادة فحسب ، بل وكثيراً ما ينتهيان إلى نفث الفوضى فى عمل العقل ذاته ، وإصابته بالعجز عن البت فى الأمور بأحكام حاسمة ، كما أنهما كثيراً ما يؤديان إلى استفحال المشاعر ، وزيادة سطوتها ، سواء أ كانت تلك المشاعر سارة أم مؤلمة . وذلك لأن التأمل والاستبطان يشبهان عملية الاجترار لتلك المشاعر والآحاسيس . وباستطاعتنا أن نستخرج كل هذه النتائج من الاعترافات ، لو سمح الوقت بالتأمل عند دراسة قصة شكرى النفسية ، وهى قصة ممتعة تستحق الدرس والتحليل .

وعلى أية حال فباستطاعتنا أن نؤكد بعد طول روية وتأمل أن

عبد الرحمن شكري يفرد بين شعرائنا المعاصرين بهذه الخاصة الأصلية .
وهي أنه شاعر تأمل نفسى واستبطان ذاتى .

وعن هذا التأمل ، وذلك الاستبطان نبعت تلك الظواهر الفريدة التى
نراها فى شعر عبد الرحمن شكري ، وتلك الرؤى الشاذة التى نلمحها فى لوحاته ،
مثل لوحة « البعث » التى سبق أن تحدثنا عنها ، ومثل قصيدته عن المجرم ،
وحديثه إلى المجهول فى الجزء الخامس من ديوانه .

والواقع أنه بينما انصرف المازنى إلى التث والتسخرية ، وبينما انصرف
العقاد إلى التفكير فى حقائق العالم والسياسة والمجتمع والحياة ، نائياً بفكره
عن نفسه والتأمل فيها ، أخذ شكري يقصر تفكيره على نفسه . وكلما ازداد
جهده فى هذا السبيل أخذ شعره يزداد اصطفاً بصبغة التأمل والاستبطان
الذاتى ، والحيرة والتساؤل والشك ، الذى وصل إلى حد الشك فى الله ذاته
وفى العالم الآخر ، وفى القيم الأخلاقية ، وفى الناس بل وفى نفسه . ولعلنا
نستطيع أن نتابع هذا التطور الرائع المدمر فى أجزاء ديوانه المتتابعة ، حيث
نجد الناحية العاطفية العنيفة المتمردة واضحة فى الأجزاء الأولى من هذا
الديوان ، بينما نجد التأمل النفسى والاستبطان الذاتى بما يلزمهما من هدوء
نسبى يكاد يمس اليأس أحياناً — واضحاً فى الأجزاء الأخيرة ابتداء من الجزء
الخامس بنوع خاص .

وبالرغم من كل هذا القلق والشك والحيرة ، فإننا نلمح نفس شكري
المعذبة عذاباً لا يكاد يستشعر مثله كبار المتدينين الذين يرتجفون من خشية
الله ، ويصلون ناراً حامية من لبيب ضمائرهم . وهما قصيدة « المجرم » نطالعها
فنجسب شكري متديناً متمزماً بالإيمان قد أتى جرماً لا يغفران له ، حيث
يقول (الجزء الخامس ص ١٨) :

يرى الناس أن النوم أم رحيمة ولكن نوم الجارمين عقاب
يسل على الحلم أسياف نعمة فأحلام نوبى كالجحيم عذاب

وكم هد من عزم صليب عذابها
 فيا بلسم الأحزان أصبحت عونها
 أما يهرب المسكين فيك من الأذى
 شراب من النسيان يحلو لذائق
 بيت فلا وقع الصروف بكارث
 وما العيش إلا نومة راع حلها
 وغيرنى عما عهدت جرأرى
 فلا تحسبن الشر يمحي بتوبة
 كذلك فعل الطب يشفى دواؤه
 ولكن بعض الضعف فى المرء كامن

وإن حسنت حال وراق إهاب
 وروع عنى الوزر كل محسب
 وقد غاب بشر الناس عنى وأنسهم
 وقد بان أحباب وفات شباب
 كأتى على ضوء النهار سحب
 ألوح فيبدو الخوف فى وجه مبصر
 كأتى سيف والرقاب قراب

أوان دماء الهالكين جعلتها
 ويسكت عنى الناس سكتة مبغض
 ولا أنس إلا أن يكون مخافة
 على راحتي مما سفكت خضاب
 فمالي لديهم إن دعوت جواب
 فبني وبين الخوف ود وألفة
 على أنهم مما يخاف غضاب
 ويلحظني المغرور لحظة جاهل
 وبينى وبين العالمين حجاب
 رجوت من الإجرام نفعا وإنما
 يُسر بما أرمى به وأعاب
 ولو لم يجد فى الخير نفعا لعافه
 هواه من الفعل الحميد ثواب
 وإن وراء الطهر حيلة ما كر
 وأصبح يخشى شره ويهاب
 يصيب بها من عيشة ويثاب

وإن يلق ما لاقيت أصبح خيره ضئيلا وقال القائلون وعادوا
يواقع كل الناس بالفكر شرهم وقد عابني أنى جرؤت وهابوا
وكم حدثت بالشر ذا الخير نفسه وذاك حديث ما عليه عقاب
ولكنه في النفس إثر يشوبها وكل ضمير بالمعيب يشاب
ظمئنا نخلنا الشر في العيش منها ولكن وجود الجارمين سراب

وهذه الحالة النفسية المعقدة نستطيع أن نجد لها إيضاحا في الاعترافات مثل قوله عن « أطوار العقيدة » : « ولم يمنعني هذا التعبد الشديد عن مواجهة الشهوات ، بل كانت كثرة مواجهة الشهوات بقدر شدة التعبد . فلم يمنعني تخويف تلك الكتب وإرهاها من اللذات ، بل كان يفرغني من عواقبها في الآخرة ، وقد كنت أحسب من فزعى أن كل كلمة أقولها وكل عمل أعمله جريمة كبيرة . فكنت أبكى وأتعب خشية عقاب الله ، حتى إذا قضيت حاجة أعصابي المهيجة من البكاء والالتحاب ، رجعت إلى مراجعة الشهوات من غير أن يعوقني عنها ذلك الفزع وذلك البكاء ، لأن الفزع نتيجة قراءة تلك الكتب ، والبكاء حاجة يستلزمها هياج الأعصاب ، كما أن الشهوات حوائج أخرى قلما يعوق عنها الفزع من عواقبها . وقد بلغ بي الفزع من عقاب الله أنى كنت يخيل لي وأنا نائم أن فوق الفراش عقارب وثعابين بعثها الله لعقابي . وأحيانا يخيل لي أن الفراش كله من جمرات نار ، فأنتبه مذعورا صارخا ، ثم تركت بعد ذلك قراءة كتب التعبد وجعلت أقرأ كتب الشعر والأدب ، ففطنت إلى جمال الحياة ، وقللت مطالعتها من ذلك الفزع الذي كان باعثة الدين » .

ثم يستطرد صاحب الاعترافات في تلك الخواطر المتعلقة بالدين على نحو يلقى ضوءاً قوياً على قصيدة « البعث » التي سبق أن أوردناها ، فيقول : « ثم أثر على دور الشك والبحث . والشك إذا أبجته العنان جرى بك في كل مكان حتى يريد أن ينزل الله عن عرشه ، وأن يعزله عن ملكه . وما يزال

الشك بالمرء حتى يدفعه إلى الإنكار والجحود ، ثم يضيف : « نحن الآن في عصر لا نرقى معه إلا إذا خلصنا من رق الأوهام والخرافات التي هي كالأوهام والقيود ، ومن أجل ذلك صرت أتعصب للإنكار والجحود بقدر ما يتعصب غيري للإيمان ؛ غير أن هذا الإنكار يخيفني ولا يرضى ذهني فلا يفسر لي شيئاً — لا يفسر لي من أنا ، ولماذا خلقت ، وإلى أين أذهب . فنفسي من النفوس التي لا تقنع بالإنكار ، لأن لها حاجات دينية ليس لها غنى عنها — من أجل ذلك كان الإنكار يورثني اليأس والحزن ، فكنت أقيم في شوارع المدينة ليلاً لأن الليل أشبه بما كنت فيه من اليأس والحزن ، وكنت أنظر إلى النجوم وهي تنظر إلى بحزن وإشفاق ، وأسألهما عن الحياة والموت ، عن البقاء والفناء ، عن الله والإنسان ، عن الدنيا والآخرة فتتظر إلى بحزن وإشفاق ، ويخفق سهيل كما يهز رأسه قائلاً : لا أعرف عنها شيئاً . فتصير الحياة أثقل من الكابوس ، أو كأنها حلم يروى ويقلق ولا يبعث الطمأنينة . والسكينة » بل وفي الاعترافات ما يدل على نوع من « الفزع من التهم » يكاد يكون مرضياً مثل قوله : « الفزع من التهم ضرب من سوء الظن والجبن . لقد رأيت في الحلم البارحة أنني اتهمت كذبا بإتيان جريمة ، ولم يكن عندي ما أدفع به التهمة من الأدلة والشواهد ، وصرت أصبح أمام القاضي وأقول : أنا بريء . والقاضي يهز رأسه ولا يصدقني — والشاهد الكاذب يبتسم ابتساماً خبيثاً — ثم رأيت بعد ذلك أنني أساق للسجن والإعدام . إنه الحلم يفزع ذكره فلا أقدر أن أصفه ، غير أنني قد استفدت منه أنني أحسست ما يكون عليه المتهم البريء المحكوم عليه بالإعدام من اليأس ، فيرى أن العدل حلم يعز ويخدع ، وأنه خيال جميل تلمسه اليد فلا تناله ، وأحياناً أحس في اليقظة أيضاً ما يحسه المتهم البريء ، فأحسب أن العدل حلم يفر وأن الفضيلة خيال جميل . »

هذه بعض ألوان تلك النفس الحائرة المعذبة ، المتعلقة بين الشك والإيمان والتي لا تتعذب بالحقائق فحسب ، بل وتتعذب أيضاً بالأحلام والأوهام ،

ومع ذلك أحس بظماً لا ينطفيء إلى معرفة المجهول الذى يخاطبه الشاعر
بقوله (٥٥ ص ٣١)

يحوطنى منك بحر لست أعرفه	ومهمه لست ادرى ما أفاصيه
أقضى حياتى بنفس لست أعرفها	وحولى الكون لم تدرك مجاله
يأليت لى نظرة للغيب تسعدنى	لعل فيه ضياء الحق بيديه
إخال أنى غريب وهو لى سكن	خاب الغريب الذى يرجو مقاصيه
أوليت لى خطوة تدحو مجاهله	وتكشف الستر عن خافى مساعيه
كأن روحى عود أنت تحكمه	فابسط يديك وأطلق من أغايه
والروح كالكون لا تبدو أسافله	عند اللبيب ولا تبدو أعاليه
وأكبر الظن أنى هالك أبدا	شوقا إليك ، وقلبي فيه مافيه
من حسرة وإباء لست أملكه	يأبى لى العيش لم تدرك معانيه
وأنت فى الكون من قاص ومقترب	

كأننى منك فى ناب لمفترس	قد استوى فيك قاصيه ودانيه
كم تجعل العقل طفلا حار حائر	المرء يسعى ولغز العين يدميه
لو النبال نبال القوس مصمية	ورب مطلب قد خاب باغيه
أو كان للسحر سهم نافذ أبدا	كنت أدريت بسهم القوس أرميه
يا مصلت السيف قد قلت مضاربه	لكان لى منه سهم صال رامي
قلبي يحدثنى ألا يليق به	ورامى السهم قد خابت مراميه
قد ثار ثار نفس عز مطلبها	رضى بجهل ذليل اللب يرضيه
كالنسر لا حاجب للشمس يحرقه	وطار طائر لب فى مراقبه
وأنت كالليل والأفهام حائرة	ولا الصواعق والأرواح تثنيه
	مثل العيون علاها منك داجيه

ليل مهيب كموج البحر خندسه تكاد تسمع منه صوت طاميه
فليتهن خفافيش تلوح لها مجاهل الحق خافيه وباده
بل ليت لى فكرة كالكون واسعة أدحوها الكون تبدو لى خوافيه
ليس الظموح إلى المجهول من سفه ولا السمو إلى حق بمكروه
إن لم أتل منه ما أروى الغليل به قد يحمد المرء ماء ليس يرويه
والقانون بما قد دان عيشهم موت فإن همدوء القلب يرديه
يا قلب يهنيك نبض كله حرق إلى الغرائب بما عز ساميه
فالعيش حب لما استعصت مسالكه

تجارب المرء تدميه وتعلميه
كم ليلة بها ولهان ذا أمل لم يسئل قلبي أن غابت أمانيه
لعل خاطر فكر طارق عرضا يدنو بما أنا طول العمر أبغيه
يوضح الغامض المستور عن فطن

وأفهم العيش تستهوى بواديه
هيات ما كشفت لى الحق خاطرة ولم يجب لى سؤالا ما أناديه

هذه هى الخطوط البارزة فى صورة عبد الرحمن شكرى النفسية . وأما
مذهبه الشعرى وآراؤه الفنية فنستطيع أن نجد ملخصاً لها فى المقدمة الطويلة
نسبها التى كتبها فى الجزء الخامس من ديوانه بعنوان «فى الشعر ومذاهبه»
وهى مقدمة قيمة تقتطف منها الفقرات الآتية :

١ - يمتاز الشاعر العبقرى بذلك الشره العقلى الذى يجعله راغباً أن يفكر
كل فكر وأن يحس كل إحساس .

٢ - الخيال هو كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة وشرح
عواطف النفس وحالاتها والفكر وتقلباته والموضوعات الشعرية وتباينها
والبواعث الشعرية .

٣ - التشبيه لا يراد لذاته كما يفعل الشاعر الصغير وإنما يراد لشرح عاطفة أو توضيح حالة ، أو بيان حقيقة .

٤ - إن أجل الشعر هو ما خلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية .

٥ - أجل المعاني الشعرية ما قيل في تحليل عواطف النفس ووصف حركاتها ، كما يشرح الطيب الجسم .

٦ - الشعر هو ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس إحساساً شديداً ، لا ما كان لغزاً منطقياً أو خيالا من خيالات معاقري الحشيش . فالمعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه ، وليست المعاني الشعرية كما يتوهم بعض الناس التشبيهات والخيالات الفاسدة والمغالطات السقيمة ، مما يتطلبه أصحاب الذوق القبيح .

٧ - قد يغرى العبرى باستخراج الصلات المتينة الصادقة بين الأشياء فتقصر أذهان العامة عن إدراكها .

٨ - إن قيمة البيت في الصلة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة ، لأن البيت جزء مكمل ، ولا يصح أن يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانه من القصيدة بعيداً عن موضوعها .

٩ - ينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل ، لا من حيث هي أبيات مستقلة .

١٠ - مثل الشاعر الذي لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقاش الذي يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التي ينقشها من الضوء نصيباً واحداً . وكما أنه ينبغي للنقاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام في نقشه ، كذلك ينبغي للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير . وكذلك ينبغي أن يميز بين ما يتطلبه كل موضوع ، فإن بعض القراء يقسم الشعر إلى شعر عاطفة وشعر

عقل وهي مغالطة غريبة . إذ أن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعا ومقدارا خاصا من العاطفة .

١١ — للشاعر أن يستخدم كل أسلوب صحيح سواء كان غريبا أم معهودا أليفا ، وليس له أن يتكلف بعض الأساليب . ولا أنكر أن الشعر من قواميس اللغة ، ولكن له وظيفة كبيرة غير وظيفة القواميس . وعاطفة الغريب الذائعة بين فئة خاصة منها هي رد فعل سلبية ولوع شعراء القرنين الماضيين بالركيك من العبارات والأساليب ، وقد وجدت بعض الأدباء يقسم الكلمات إلى شريفة ووضيعة ، ويحس أن كل كلمة كثر إستعمالها صارت وضيعة وكل كلمة قل إستعمالها صارت شريفة ، وهذا يؤدي إلى ضيق الذوق وفوضى الآراء في الأدب وقد تكون العبارة المملأ بالكلمات الغريبة أخس أسلوبا ودياجة وأقل متانة من العبارة السهلة التي ليس بها غير المألوف من الكلمات . فينبغي للشاعر المبتدئ أن يتطلب المتانة ، وألا يخلط بينها وبين الغرابة ، كي لا تفضله الغرابة عن المتانة فيقنع بها . إنظر مثلا إلى قول المتنبي :

عرفت الليالي قبل ما صنعت بنا فلما دهنتي لم تزدني بها علما
هذا أسلوب فخم جزل رائع متين ، ولكن ليس به غريب .

١٢ — إنما فسدت آداب اللغة العربية حين ساد الجهل في الممالك العربية في العصور الأخيرة ، فإن سنة التقدم تقتضي الإطلاع بما يستحدث في الآداب والعلوم . وكلما كان الشاعر أبعد مرعى وأسمى روحا ، كان أغزر اطلاعا فلا يقصر همته على درس شيء قليل من شعر أمة من الأمم ، فإن الشاعر يحاول أن يعبر عن العقل البشري والنفوس البشرية ، وأن يكون خلاصة زمنه ، وأن يكون شعره تاريخا للنفوس ، ومظهر ما بلغته النفوس في عصره . وما عجبت من شيء عجبنى من القزم الذين يريدون أن يجعلوا حدا فاصلا بين آداب الغرب وآداب العرب ، زاعمين أن هناك خيالا غريبا وخيالا

عربيا وإذا قرأ الشاعر العربي آداب الأمم الأخرى أكتسبته قراءتها جدة في معانيه ، وفتحت له أبواب التوليد . فإن الشاعر الكبير كى يعبر عما فى نفسه من العبقرية تمام التعبير حتى لا يبقى بعضها مكتوماً مجهولاً ، لا بد أن يحدد ذهنه دائماً بالاطلاع ، وأن يحرك به نفسه ، وأن ينوع من ذلك الاطلاع ، فإن شره الإحساس والتفكير هو ميزة العبقرى ، فإن مذاهب القول التى تستلزمها حياتنا تقتضى درس العناصر الأخرى التى عمرت العالم وأنشأت لها حضارة وعلومًا وفنوناً ، فإن درسها يوسع عقولنا ويحدد آمالنا وقوانا ويهيئ وحى ذكائنا ، ويعلى خيالنا . ولكن ينبغى ألا نكون ناقلين بل ينبغى أن نكون مفكرين باحثين فيها . ومن دلائل هلاك الأمم نظرها إلى حياة أجدادها واحتذائهم فيها احتذاء لا روح ولا قوة فيه ولا ذكاء ولا فطنة .

ولقد تناول المازنى فى الديوان الكثير من هذه المبادئ ليثبت أن شكرى لم يكن منها على شيء ، فنراه يقول أن شكرى لم يكن يفكر كل فكر كما يدعى ، بل كان يقرأ كل كتاب ولا يهضم شيئاً . كما نراه ينكر على شكرى ميزة الأسلوب الخاص مدعياً أنه لم يكن له أسلوب . بل كان يقلد الجميع ، ويتخذ هذا النقد سيلاً إلى إنكار كل قدرة فنية لشكرى قائلاً : « قلبا ظهر كاتب أو شاعر إلا بالأداء ، وكثيراً ما يمتاز بعض الكتاب وتخلد آثارهم لما أوتوه من القدرة على إجادة العبارة عن آراء غيرهم ، كأبى أسحق الصائى كاتب الملوك والأمراء ، وإن كان لا محل لهم بين المفكرين وأصحاب العقول الكبيرة الذين تكون آراؤهم بمثابة محور انقلاب فى تاريخ العقل الإنسانى ، والذين لا يستطيعون أن يستغنوا إلى حد ما عما لا مسمع للأديب عنه . وعلى قدر ابتعاد الكتابة عن مجال التفكير البارد ودنوها من ميدان الذهن المشبوب والعواطف الذكية تكون الحاجة إلى ضرورة فن الأسلوب » .

وأما عن مضمون شعر شكرى فيزعم المازنى أنه لا قيمة له ، قائلاً إن الخيال يجب أن يطير بجناحين من الحقيقة ، وإن كل كلام ليس مصدره صحة

الإدراك وصدق النظر في استشفاف العلاقات ، لا يكون إلا هراء لا محل له في الأدب . ومتى كانت همى الحواس وهذيان العواطف وضعف الروح تعيش في عالم الشعر » .

هذا ، ولقد سبق أن أشرنا إلى ما في نقد المازنى لشكرى من إسراف وتحامل ، بل ورأينا المازنى نفسه يعترف بهذا التحامل وينكره في آخر حياته . ومع ذلك ، فإننا لا نستطيع أن ننكر ما في هذا النقد وأمثاله من بذور الحقيقة التى نستطيع أن نتلصقها فى دواوين هذا الرائد الكبير .

فبعد الرحمن شكرى كما ذكرنا ، نفس قلقه كثيرة الشكوك والهواجس معذبة بملكاتهما . ومثل هذه الحالة النفسية لم يكن بد من أن تصيب شعره أحياناً كثيرة بعدم الاستواء . فنراه يرتفع أحياناً إلى قمة الشعر بينما يهبط أحياناً أخرى إلى مستوى النثر المسطح . كما يتأرجح بين غزارة الرؤية الشعرية ، وبين غموض النفس والتواء العبارة .

ففى ديوانه الأول مثلاً نراه يصور حالته النفسية عند سماع نغمات موسيقية خصص لها إحدى قصائده تصويراً رائعاً بقوله :

ينزو الهيام بقلبي حين أسمعها لعب الرياح بثوب البائس التعس
كما يلجأ إلى الرمزية الجميلة المعبرة فى وصفه للحن من الألحان ص ٢٨
فيقول :

رب لحن كأنه المنظر الغض يبدئ الآمال والأوطارا
وليس من شك فى أن تشبيه هذا اللحن بالمنظر الغض يعتبر من الرمزية الجميلة المعبرة ، إذ استعار من مجال المرئيات صورة عبرت عن وقع اللحن الصوتى أجمل تعبير وأدقه .
كما نجده فى ص ٢٤ يعبر عن الهجر بتشبيه غريب نادر ، ولكنه جميل عميق بقوله :

ذكرت به ليلاً كأن نجومه ثقب نرى منها الصباح المسترا

وكل ذلك ، بينما نطالع في نفس الديوان صوراً وتشبيهات لا تستريح لها النفس ولا يطمئن الذوق بل ولا يرتضيها الإحساس الصادق ، وذلك مثل قوله في رثاء قاسم أمين ص ٣٦ :

مال الرجال أمام نعشك حسرة ميل الغصون مع النسيم الواني
فما نظن انهيار الرجال فوق النعش يشبه في شيء ثلثي الغصون أو ميلها مع النسيم الواني وهي حركة أشبه بتكسر الأدواح من العاصفة ، منها بميل الغصون من النسيم الواني .

كما نراه يتحدث عن أشعة الشمس بأنها أبناؤها الغر ، حيث يخاطبها قائلاً ص ١٣ :

وابعثي أبناءك الغر إلى بيت العليل
فما نظن هذه الاستعارة مما يستريح له الذوق .
وبينما نراه يغمض في قوله :

كأن الليل لما خانته وقت الرحيل
ضامن قلب محب راعه قول عذول
حيث لا تتبين وجه الشبه بين الليل البطيء المتراخي ، وبين من ضمن قلب محب راعه قول عذول ، إذ نراه يهبط إلى حد البديهيّات الدارجة المبتذلة في قوله :

لبس الأفق ضياء بدل الجحجح المريب
وشباب المرء لا يعقبه غير المشيب
فتشبيه الضياء الذي يعقب جنح الظلام بالمشيب الذي يعقب الشباب تشبيه مبتذل لا روعة فيه ولا جدة .

كما أننا لا نستطيع أن تنكر أن هذا الرائد المجدد قد توارد على خاطره كثير من المعاني التقليدية التي طرقها الشعراء في الشرق والغرب ، وهو

توارد لم يكن منه مفر بحكم اطلاعاته الواسعة المطردة . بل ونستطيع أن نقول أنه قصر أحيانا عن مدى بعض السابقين ، فهو يقول مثلا :

كن كيف شئت مدلا أو على صلة فكل شيء من الأحباب يرضيني
فهذا معنى تقليدى بل معنى معاصر أجاد العبارة عنه اسماعيل صبرى فى
شاعرية رقيقة حيث قال :

أفديه إن حفظ الهوى أو ضيعا ملك الفؤاد فما عسى أن أصنعا
ومن المعانى التقليدية أيضا فى الشعر العربى قوله :

لو أننى مودع فى طى مقبرة تسعى على تربها أحيت أوصالى
وقوله :

وإنى لأهوى أن أموت لعله إذا مر ذكرى فى الحديث ترحما
بل ونعثر فى شعره على بعض المعانى التقليدية التى تميزت بها بعض
مذاهب الأدب الغريبة كالرومانسية فى قوله :

وأحسن شيء فى الزمان عيوبه
وقوله :

إنما الحزن والسرور غداء لفؤاد الإنسان طول الحياة
فإذا طاح بالسرور قضاء فارض بالحزن قبل أن لا يواتى
وقوله :

وإن رأيت المحب ذا ضرع فى الصبا لا يشينه الضرع
وقوله :

إن عذاب الحب لى نعمة وجاحد النعمة كالكافر
بل ، ونجد فى شعره أحيانا فضلا عن الصور والمعانى التقليدية بعض
العبارات التى توارثها الشعر العربى منذ الجاهلية كـ **عرى النجوم** فى قوله
ص ٥٤ :

وليلة بالنجوم حالية رعيها والفؤاد منصع
بل وبالرغم من سحرته من التشبيهات التقليدية الفاسدة المسرفة
والمبالغات الغثة ، تراه يقع أحيانا في أمثاله مثل قوله :

أُريتُ لما تجافيتمو من مدمعي باللؤلؤ الساجم
أو قوله :

حباك لو تدعوه والنار بينه وبينك تبغى موته لسعى لك
وأخيرا لا نعدم أن نلتقى في شعره غير المستوى بعبارات ثرية مثل
قوله :

شرينا باللواظ ما رأينا من الحسنات والطرف الكثار
فلا شك أن الطرف الكثار تعبير ثرى أفسد جمال البيت ، وذلك
بينما تستحصد عباراته أحيانا في قوة رائعة مثل قوله عن الوطنية المجاهدة في
سبيل الحرية في قصيدة ثبات ص ٥٤ > ١ :

فإن روعونا كي يقودوا أشدةً ثبتنا على الترويع نلهو بأخطار
فما زادنا الترويع إلا حمية وهل حسبوا أن يطفئوا النار بالنار
وبالرغم من كل هذه الهنات وأمثاله فإننا نعتقد أن التاريخ الأدبي
لا يمكن أن يهمل مكانة عبد الرحمن شكرى كرائد من رواد الشعر العربي
المعاصر ، الذين جددوا موضوعاته وأساليبه ونفثوا فيه روحا جديدة
وفلسفة حياة ، مهما تكن قاسية مدمرة ، فأنها فلسفة إنسانية أصيلة مؤثرة ،
وإن تكن قد زادت حياة شكرى شقاء ، انتهى بعزلته عن الحياة ، وكأنه
قد عنى نفسه عندما تحدث عن الأديب في قصيدة الشاعر وحييته > ٦
ص ٣٢ فقال :

وما بعث الله الأديب ليمتطى على سروات العز أطيب مركب

تريه مكان الهم عين بصيرة فيحويه منه كالحباء المطنب
يفر الرجاء العذب من خطواته

فرار الصحيح الجسم من لمس أجرب

مهبجة أشجانه لا يمسها سوى كل فوار الصباية أغلب

فهن كاءضاء اللديغ إذا دنت لشيء تأذت من حكاك المقرب

(قصيدة من الحى إلى الميت - ص ٥٥ - تدل على القلق النفسى)

جماعة أيوللو وما بعدها

استعرضنا فيما سبق أول معركة كبيرة قامت في مصر وبعض البلاد العربية الأخرى بين الشعر التقليدي والشعر الجديد الذي حمل لواءه المازني والعقاد وشكري وميخائيل نعيمة في مجالى النقد والإنتاج .

ولقد لاحظنا كيف أن دعاة الجديد لم يجتمعوا في الواقع حول مذهب موحد وإن كانوا قد أجمعوا على محاربة الشعر التقليدي والدعوة إلى شعر جديد ، أنفقوا حياتهم في البحث عنه وتحديد قسماته . وفيما عدا هذا الهجوم تباينت نزعاتهم وتنوعت مشاربهم بتنوع أمزجتهم الخاصة وثقافتهم المكتسبة .

فبالرغم من تحمس العقاد لآراء ميخائيل نعيمة في الغربال وتحمس نعيمة في نفس الكتاب لنقد العقاد والمازني في كتاب الديوان ، إلا أن شعراءنا المصريين لم يخفوا اختلافهم مع نعيمة وشعراء المهجر حول الصياغة اللغوية . وفي التقديم الذي كتبه العقاد للغربال نجد أسباب هذا الخلاف واضحة بارزة .

بل إن دعاة التجديد من شعرائنا المصريين لم يلبثوا أن اختلفوا فيما بينهم وتناذبوا ، وكال بعضهم لبعض السباب ، لا النقد فحسب ، كما فعل المازني في حديثه في الديوان عن عبد الرحمن شكري ، رائد مدرستهم تحت عنوان صنم الألاعيب .

ثم تبددت هذه الجماعة الشعرية ، فهجر المازني الشعر إلى النثر ، وأما عبد الرحمن شكري فإنه ، وإن يكن قد أصدر سبعة دواوين في الفترة من سنة ١٩٠٩ إلى سنة ١٩١٩ — إلا أنه لم ينشر بعد ذلك أى ديوان آخر . وإن يكن قد نشر بعض القصائد في بعض الصحف والمجلات كالمقتطف والهلل والثقافة والرسالة ، حتى انتهى به الأمر إلى الصمت ، وإن كان لا يزال يعيش

مشلولاً في بور سعيد وهو في السبعين من عمره (ولد سنة ١٨٨٦) .

على أنه إلى جوار المعسكرين اللذين كانا يقتتلان حول الشعر في مستهل هذا القرن ، وهما معسكر الشعر التقليدي ومعسكر الديوان كان هناك عملاق لم يهاجمه أصحاب الديوان لأنه لم يكن من دعاة الشعر التقليدي ، ولكنهم مع ذلك لم يحتضنوه ولا اعترفوا بأستاذيته وتجديده وتطعيمه الشعر العربي بأصول واتجاهات الشعر الغربي ، وخروجه بالشعر من الذاتية إلى الموضوعية وتطويع قوالبه وأوزانه للشعر القصصي والتصويري والدرامي . وهذا العملاق العظيم هو خليل مطران الذي سبق أن أوضحنا معالم شاعريته في بعض محاضرات ألقيناها في العام الماضي .

ومع ذلك ، فإن عبقرية مطران لم يتبدد أريجها سدى ، بل لعل تلك العبقرية هي التي كانت نقطة البدء في تطور الشعر العربي الحديث ، وتنوع فنونه وتجديد معانيه واتجاهاته ، وذلك على عكس جماعة الديوان التي ربما كان تأثيرها في النقد ، بل وفي الهدم أكبر من تأثيرها في الإنشاء والتوجيه والإنتاج وتشجيع الشعراء الناشئين والحنو عليهم ودفعهم نحو الابتكار والتحمس للشعر والإيمان به .

فمطران قد مهد بلاريب تمهيداً قوياً للشعر القصصي والشعر التمثيلي ، بالرغم من أنه لم يخرج بالشعر العربي عن قالب القصيدة إلى قالب الحوار ، وذلك لأنه قد طوع القصيدة لعناصر القصص والدراما ، وكان في ذلك أكبر تمهيد لظهور مسرحيات شوقي وأحمد زكي أبو شادي وعزيز أباظة الشعرية .

وخليل مطران هو بلاريب رائد وأستاذ الشاعر الخصب أحمد زكي أبو شادي الذي ولد بمصر سنة ١٨٩٢ والذي يعيش الآن مهاجراً بأمريكا بعد أن تنكرت له الحياة في مصر ولم تجزه الجزاء الأوفى .

لقد تتلمذ أحمد زكي أبو شادي على خليل مطران منذ طفولته ، عندما كان يلقى الشاعر العظيم في صالون أبيه المحامي الكبير والزعيم الوطني محمد

بك أبو شادى . وإذا كان أحمد زكى قد انقطع عن ملاقة مطران أثناء
العشر سنوات التى قضاها فى إنجلترا فى دراسة الطب (١٩١٢ - ١٩٢٢)
كمهنة والأدب كهواية ، فإن العلاقة الأدبية المتينة بين التليذ وأستاذه
لم تلبث أن عادت إلى قوتها ، وهى علاقة يعترف بها ويجلها أحمد زكى أبو شادى
نفسه فى الفصل الذى كتبه فى ختام أول ديوان له وهو « أنداء الفجر » تحت
عنوان « مطران وأثره فى شعرى » (طبع الطبعة الأولى سنة ١٩١٠ وأعيد
طبعه سنة ١٩٣٤ مطبعة التعاون بالقاهرة) كما صدر مطران ديوان
أبو شادى المسمى أطراف الربيع الصادر فى سبتمبر سنة ١٩٣٣ بمقدمة
رائعة تشيد بعقيدة ناظمة .

وبالرغم من أن هذا التليذ العظيم وهو أحمد زكى أبو شادى لم يدع إلى
مذهب شعرى يعينه ، لأنه كان دائرة معارف شعرية تتسع لكافة المذاهب
والفنون والاتجاهات الحديثة ، إلا أنه قد أحدث مع ذلك حركة شعرية
وأدبية واسعة لا نظن أن مصر قد شهدت مثلها حتى الآن ، وهى الحركة التى
ابتدأها فى سبتمبر سنة ١٩٣٢ بتكوين جمعية أبوللو وإصدار مجلة أبوللو
الفريدة فى تاريخ الأدب العربى المعاصر ، إذ تخصصت فى الشعر ونقده
وأصبحت مجالاً فسيحاً لكافة النفوس الشاعرة الفتية ، التى وجدت فى أحمد
زكى أبو شادى نبياً من أنبياء الشعر وشهيداً من شهدائه ، شجع الجميع وأعطاهم
الفرصة للظهور فى ضوء الحياة ، وساعد على نشر دواوينهم وتقديمها للجمهور
حتى التف حولهم عدد ضخم من الشعراء الشباب الذين لا يزالون يدينون له
بالفضل ، وإن تكن هذه النزعة الخيرة لم تخل من إثارة الأحقاد ضده ،
واتهامه بالنزوع إلى زعامة الأدب والشعر ، على نحو ما نطالع فى الكتاب
الذى كتبه الأستاذ حبيب الرحلاوى تحت عنوان « شعراء معاصرون » ،
وحمل فيه على أبى شادى ومن سماهم تلاميذه أو مدرسته ، حملة عنيفة ظالمة .
قلنا إن جماعة أبوللو لم تتكون على أساس مذهب شعرى أو أدنى محدد
وهذا صحيح ، ولا يزال صحيحاً حتى اليوم بالنسبة لكافة الجمعيات الأدبية

أو الثقافيه التي تقوم الآن في مصر مثل « نادى القصة » أو « رابطة الأدب الحديث » أو « جامعة أدباء العروبة » ، فكلها جمعيات لا تقوم على مذاهب أدبية محددة ، وإنما تتألف لتشجيع فنون خاصة من الأدب كالشعر أو القصة ، وإن جمعت أعضاء مختلفي الأمزجة والمذاهب أو الاتجاهات . ولا أدل على ذلك من الأغراض التي حددها أبو شادى نفسه لجماعة أبوللو وهى :

- ١ - السمو بالشعر العربى وتوجيه جهود الشعراء توجيهاً شريفاً .
 - ٢ - مناصرة النهضة الفنية فى عالم الشعر .
 - ٣ - ترقية مستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً ومادياً والدفاع عن كرامتهم .
- وكانت عضوية الجمعية مفتوحة للشعراء خاصة والأدباء ومحبي الأدب عامة فى جميع الأقطار العربية .

وفى سبتمبر سنة ١٩٣٢ صدر العدد الأول من مجلة أبوللو فى القاهرة ، واستمرت فى الصدور حتى سنة ١٩٣٥ ، وكان أحمد زكى أبو شادى هو رئيس تحريرها . وأما الجمعية فقد اختير لرياستها الشاعر أحمد شوقي الذي رأس جلستها الأولى فى دار كرمة ابن هانى يوم الاثنين ١٠ أكتوبر سنة ١٩٣٢ ، وقنع أبو شادى بأن يكون سكرتيرها . ولما توفى شوقي فى ١٤ أكتوبر من العام نفسه اجتمع أعضاء الجمعية فى يوم السبت ٢٢ أكتوبر سنة ١٩٣٢ بمقر رابطة الأدب الجديد بالقاهرة ، واختاروا الشاعر خليل مطران رئيساً للجمعية التي كان من أعضائها أحمد محرم ، وحسن كامل الصيرفى والدكتور على العنانى ، وإبراهيم ناجى وأحمد الشايب ، ومحمود أبو الوفا ، وأحمد ضيف ، وعلى محمود طه ، ومحمود صادق ، وكامل كيلانى ، وسيد إبراهيم . ثم انضم إليها فيما بعد كثير من الشعراء والأدباء والنقاد مثل مصطفى عبد اللطيف السحرى ومختار الوكيل وصالح جودت وعبد العزيز عتيق وغيرهم .

وقد صدر أبو شادى العدد الأول من المجلة بكلمة قال فيها « لا يختلف
اثنان فى أن الشعر العربى تسامى وانحط فى آن : تسامى بتأثره بنفحات
الحضارة الراهنة ونزعاتها الإنسانية وروحها الفنية ، وانحط بما أصاب
معظم رجاله من الخصاصة ، التى ما كانت لتدركهم فى عصور الحفاوة بالأدب
الخالص ، فبدلى الشعر معهم تبعا لعجزهم المادى وتبرمهم بالحياة ، وعزوفهم
عن الإنتاج الفنى الذى يطالبهم بالجهد والتدبر . » ثم يضيف « ونظرا للنزلة
الخاصة التى يحتلها الشعر بين فنون الأدب ، ولما أصابه وأصاب رجاله من
سوء الحال ، حينما الشعر من أجل مظاهر الفن ، وفى تدهوره إساءة للروح
القومية ، لم نتردد فى أن نخصه بهذه المجلة التى هى الأولى من نوعها فى العالم
العربى ، كما لم نتوان فى تأسيس هيئة مستقلة لخدمته هى جمعية أبوللو ،
وذلك حبا فى إحلاله مكانته السابقة الرفيعة ، وتحقيقا للتأخى والتعاون
المنشود بين الشعراء .

ثم يختم بقوله « هذا هو عهدنا للشعر والشعراء ، وكما كانت الميتولوجيا
الإغريقية تتغنى بألوهة أبوللورب الشمس والشعر والموسيقى والنبوة ،
فنحن نتغنى فى حمى هذه الذكريات — التى أصبحت عالمية — بكل مايسمو
بجمال الشعر العربى وبنفوس شعرائه .

ولقد علل أبو شادى اختيار هذا الاسم لمجلته بالرغبة فى أن تحمل اسما
عالميا يلائم صبغتها . وإنه لما يستلفت النظر أنه قد ألف فى أمريكا بعد
هجرته إليها جمعية ماثلة سماها جمعية منيرفا . ومنيرفا هذه هى إلهة الحكمة
عند اليونان القدماء .

وبالرغم من أن هذه المجلة كانت تفسح صدرها للأدب والنقد ، إلا أن
مهمتها كانت الأولى نشر الشعر ، حيث نجد فيها قصائد لشوقي ومطران وأحمد
محرم ومصطفى صادق الرافعى وعباس محمود العقاد وإبراهيم ناجى
وحسن كامل الصيرفى وزكى مبارك وخليل شيبوب وعلى محمود طه ومختار

الوكيل وصالح جودت وأحمد نسيم والسيد حسن القاياتي ، ومحمد الأسمر ،
وتوفيق البكري ورمزي مفتاح ، ومصطفى عبد اللطيف السحرتي وسهير
القلباوى وجميلة العلايلي ، وأحمد الزين ومحمود عبد الغنى حسن ومحمود حسن
اسماعيل ومحمد عبد المعطى الهمشري ومحمود غنيم ، ومحمود رمزي نظم
ومحمود أبو الوفا ، ومحمود عماد وعبد الحميد الديب ومحمد صادق عنبر وعبد
العزيز عتيق ومحمد فريد عين شوكة ومحمد مصطفى الماحي وسيد قطب وبشر
فارس وطاهر الطناحي ، وعبد اللطيف النشار ، وكامل كيلاني وعامر محمد
بحيري وعثمان حلي ونفري أبو السعود والعوضي الوكيل وطاهر أبو فاشا
ومحمد زكي إبراهيم ومحمد عبد الغنى نجيب وحبيب عوض الفيومي وعلى
باكثير ومصطفى الدباغ ومصطفى كامل الشناوى ، ومأمون الشناوى واسماعيل
سرى الدهشان وزكى غازى ومحمد سعيد السحراوى ومحمد برهام ومحمد
المهدى مصطفى ومحمد الهياوى وغيرهم . ومن شعراء السودان عبد الله
عبد الرحمن ومحمد أحمد المحجوب وتوفيق أحمد البكري . ومن شعراء
تونس أبو القاسم الشابي ومحمد الحليوى ، ومن العراق محمد مهدي الجواهري
وحسين الظريفي ، ومن شعراء المهجر إيليا أبو ماضي وشفيق المعلوف
ورياض المعلوف .

هذا وقد جمع الأستاذ محمد عبد المنعم خفاجي الكثير من المعلومات
التاريخية عن مدرسة أبوللو في فصل نشره عنها في كتابه المسمى قصص
من التاريخ . وأما عن الناحية الفنية فن الواضح كما قلنا أن هذه المدرسة
لا تقوم على أسس جامعة مانعة ولا تدعو إلى مذهب بعينه ، وأكبر دليل
على ذلك هو إنتاج رائدها الضخم أحمد زكى أبو شادى الذى كتب أوبريتات
ومسرحيات شعرية كما كتب الأغاني والقصائد بل والقصص الشعرية ،
وهو في شعره يمتد من اليمين إلى اليسار ومن أعلى إلى أسفل ، ومن الوعظ
والإرشاد إلى الفن للفن .

ففي قصيدة يسميها المومياء (صفحة ٧٢ من ديوان أطياف الربيع)
نراه يقول :

أسير وكم أرى في الناس حولي أسيرا حاله كالمومياء
كأن السحر جددته ولكن يلوح به التعمق في الفناء
فأبصر فيه صورة آدمى وما ألقى به معنى الرجاء
فهل رحل الورى عن مصرحتى رأينا الميت يرجع للوفاء
ولكن الفناء يطل منهم وأهل الأمس من أهل البقاء
فهو في هذه الأبيات يرى أن الأحياء في مصر أقرب إلى المومياء ،
ولا غرابة في ذلك ، فقد كان أبو شادى معنيا بالمجتمع المصرى وشؤنه ،
كما كان معنيا بمشاعره الخاصة وحبه للجمال وهيامه بالطبيعة ، بل وكان معنيا
بالمسائل الأخلاقية مثل قوله :

لم يبق إلا أن يكفن بعضنا بعضا وأن تتسابق الأموات
ماذا يرجى بعد أن طعن الهوى روح الإخاء وسادت الشهوات
وأيا ما يكون الأمر ، فالذى لاشك فيه أن هذه الجمعية وتلك المجلة قد
خلقتا في مصر جوا شعريا عاما لا يقتصر في وحيه على التراث العربى القديم ،
بل يتطلع أيضا إلى الآداب الأجنبية ويستفيد منها ، بحيث أثر هذا الجوحتى
على الشعراء الذين لم تتح لهم معرفة اللغات الأجنبية وآدابها .

ولكننى أشعر أننا قد وصلنا الآن إلى مرحلة جديدة كبيرة في تاريخ الشعر
العربى المعاصر وهى مرحلة تستحق أن تتمهل عندها فى سلسلة جديدة من
المحاضرات التى نرجو أن نقوم نحن أو غيرنا بإلقائها فى العام المقبل إن
شاء الله .

الفهرست

ص	الموضوع
١	بين القديم والجديد
١٢	النقد التطبيقي
٢٢	الشعر التقليدي
٦٦	عبد الرحمن شكري شاعر الإستهيطان الذاق
٨٨	جماعة أبواللو وما بعدها



COLUMBIA LIBRARIES OFFSITE



CU59573813

ME06278

Muhadarat fi al-shir

RECAP

مطبعة الزبالة
شارع محمود المتداول ٣ عابدين